

UMBERTO ECO

ŞASE PLIMBĂRI PRIN PĂDUREA NARATIVĂ

Traducere de Ștefania Mincu

PONTICA, 1997 CONSTANȚA

• Colecția *Biblioteca Italiană* sub îngrijirea lui Marin Mincu

1.

INTRATUL IN PĂDURE

© 1994 by the President and Fellows of Harvard College Originali) published under the title: **Six Walks in the Fictional Woods**

pentru ediția italiană:

© 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.

Bompiani, Milano, 1994

© Pontica, 1997, pentru această versiune ISBN 973-9224-16-4

Aș dori să încep amintindu-1 pe Italo Calvino, care trebuia să țină acum opt ani, tot în acest loc, cele șase **Norton Lectures** ale sale, dar a apucat să scrie numai cinci din ele, și ne-a părăsit înainte de a-și putea începe șederea la Harvard' University. Nu-I pomenesc pe Calvino doar din motive de prietenie, ci pentru că aceste conferințe pe care le voi ține vor fi în mare parte dedicate situării cititorului în textele narative, iar acestei prezențe a cititorului în narație îi este dedicată una dintre cărțile cele mai frumoase ale lui Calvino. **Se una notte d'inverno un viaggiatore (Dacă-ntr-o noapte de iarnă un călător).**

În aceleași luni în care apărea cartea lui Calvino, apărea în Italia o carte a mea intitulată **Lector in fabula** (numai parțial asemănătoare cu versiunea engleză ce se intitulează **The Role of the Reader**). Diferența dintre titlul italian și titlul englez se datorează faptului că titlul italian (mai bine zis, latin), tradus literal în engleza, ar suna **The reader in the fairy tale**, și nu ar însemna nimic. În schimb, în italiană se spune "lupus in fabula" ca echivalent al englezescului "speak of the devil", expresie care se folosește atunci când sosește ceva despre care tocmai se vorbea. Însă pentru că în expresia italiană se evocă figura populară a lupului, care prin definiție apare în toate poveștile, se vede că

I

^{lr)} italiană puteam să reamintesc acel citat ca să pot ^tua cititorul în poveste, adică în orice text narativ, ^tr-adevăr, lupul nu există, și vom vedea imediat că poate să "% în locul lui un zmeu, însă cititorul există întotdeauna, și " ^ doar ca un component al actului de a povesti peripeții, dar 5¹ ca un component al povestirilor ca atare.

Cineva care ar confrunta astăzi cartea mea **Lector in** cu **Se una notte d'inverno** a lui Calvino, ar putea că prima este un comentariu teoretic feuietie la J^{ot}banul lui Calvino. Dar cele două cărți au apărut aproape ⁱⁿ Același timp și nici unul dintre noi nu știa ce anume făcea ^{ce} ^lalt, chiar dacă eram, evident, pasionați ambii de una și ^{ace} ^ași problemă. Atunci când Calvino mi-a trimis cartea lui, ^{Pes}femne că o primise deja pe a mea, pentru că dedicația lui. ^{SUI}% astfel : "Lui Umberto, superior stabat lector, longequae infej-j^{or} j^{ta}j^o Calvino". Citatul, evident, este din fabula lui Fedț-u ^{cu}

lup^{uj} și mie^{lu}} ("Superior stabat lupus, longequ^e inrej~j^{or} agnus"), și deci Calvino se referea la **Lector in** ^{la a mea} Rămâne destul de ambiguu acel "longequ^e or» (care poate să însemne și "mai la vale" și "de mai importanță"). Însă dacă "Lector" trebuie înțeles de ^{șj ^e^j se re^fera} [a cartea mea, atunci ar trebui să ne n-, ^{la un ac^t ^g i^{ron}i^că} modestie sau la opțiunea) de a-și asuma rolul mielului, lăsându-i-1 teoret^{ij}_{cⁱar^{Lu}u^j} pe cel al Lupului celui Rău. Dar dacă "Lector" trebuie înțeles de re, atunci era vorba de o afirmație de poetic[^], iar Calvino voia să aducă omagiu Cititorului. Ca să-1 omag^{iez} pe Calvino, voi lua ca punct de pornire cea de-a doua ^dintre **Lezioni americane** pe care Calvino le scrisese penta^{^j} **\\for^ton Lectures**, aceea dedicată repeziciunii, și unde se refe[^]ră ^{ja} povestea cu numărul 57 din **Fiabe italiiane** culese de el:

«Un rege se îmbolnăvi. Sosiră medicii și-i spuseră: "Ascultă maiestate, dacă vrei să te însănătoșești, trebuie să iei o pană de la Zmeu. E un leac greu de găsit, pentru că Zmeul pe toți creștinii pe care-i vede, îi mănâncă".

Regele spuse asta tuturor, dar nimeni nu voia sase ducă. Îi ceru unui supus de-al lui, foarte credincios și viteaz, iar acesta spuse: "Măduc". Îi arătară drumul: "În vârful unui munte, sunt șapte găuri: în una din astea șapte, se află Zmeul". »^x

Calvino observă că "nu se spune nimic de ce boală suferă regele, despre cum se face că un zmeu poate avea pene, sau cum sunt făcute găurile acelea". Și prin aceste observații găsește prilejul să laude caracteristica rapidității, chiar dacă amintește că "această apologie a rapidității nu pretinde să tăgăduiască plăcerile ocolșului".- Eu voi dedica încetinelii, despre care Calvino nu a vorbit, cea de a treia-conferință a mea. Acum însă aș dori să spun că orice ficțiune narativă este în chip necesar și fatal rapidă, pentru că - de vreme ce construiește o lume, cu întâmplările și cu personajele ei - despre lumea asta nu poate spune totul. Vorbește în treacăt, iar pentru rest îi cere cititorului să colaboreze umplând o serie de spații goale. De altfel, așa cum am mai scris,, fiecă text e o mașină leneșă care-i cere cititorului să facă o parte din munca ei. Ar fi groaznic ca un text să spună tot ceea ce destinatarul lui ar trebui să' înțeleagă: nu s-ar mai sfârși niciodată. Dacă eu vă telefonez

¹ **Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio.**

Milano, Garzanti, 1988, p.37.

2. **Ibid.**, p.45.

dumneavoastră "o iau pe autostradă și sosesc peste vreo oră", este implicit și faptul că, luînd-o pe autostradă, o să-mi iau și mașina.

În **Agosto, moglic mia non ti conosco**. a marelui scriitor comic Achille Campanile, găsim următorul dialog;

«Ghedeon făcu gesturi largi ca să cheme o trăsură care staționa în capătul străzii. Vizitiul hătrîn coborî greoi de pe capră și veni prevenitor, pe jos, pînă la prietenii noștri, zicînd: "Cu ce pot să vă fiu de folos?"

"A, nu", strigă Ghedeon pierzîndu-și răbdarea, "eu trăsura o vreau'."

"Oh!", făcu vizitiul decepționat, "credeam că mă chemați pe mine".

Se întoarse îndărăt, urcă la loc pe capră și-l întrebă pe Ghedeon, care luase loc în trăsură împreună cu Andrea: "Unde mergem?" "Nu pot să vă spun", exclamă Ghedeon, care voia să păstreze secretul destinației.

Vizitiul, care nu era curios, nu insistă. Rămaseră cu toții pentru cîteva

minute să privească panorama, fără a se mișca.

Pînă la urmă Ghedeon lăsa să-i scape un: "La castelul Fiorenzina!", care făcu calul să tresară și-i smulse vizitiului următoarele cuvinte: "La ora asta? Ajungem ta noapte".

"Așa e", murmură Ghedeon, "o să ne ducem mîine dimineată. Vino să ne iei la ora șapte fix".

"Cu trăsura?" întrebă vizitiul.

Ghedeon reflectă cîteva clipe. La urmă zise: "Sigur, așa e mai bine".

Pe cînd se îndrepta către pensiune, se întoarse din nou către vizitiu și-i strigă: "Hei, bagă de seamă: ia și calul!"

"A da?", făcu celălalt surprins. "Cum doriți, se-nțelege."»

Pasajul pare absurd, pentru că la început protagoniștii* spun mai puțin decît ar trebui să se spună, iar la sfîrșit șijnt nevoia să spună (și să audă spunîndu-li-se) ceea ce nu mai era nevoie ca textul să spună.

y Cîteodată un scriitor, spunînd prea mult, devine mai rojȚiicjfecît personajele sale. Era foarte populară în Italia, în secolul al XIX-lea, Carolina Invernizio, care a făcut generații întregi de proletari să viseze cu povestirile ei ce se intitulau **Sărutarea unei moarte, Răzbunarea unei nebune** sau **Cadavrul care acuză**. Carolina Invernizio scria foarte rău și unii au observat că avusese curajul, sau slăbiciunea, de a introduce în literatură limbajul micii funcționări a tînărului Stat Italian (din care tăcea parte bărbatul ei, director al unei brutării a armatei). Și iată cum își începe Carolina Invernizio romanul ei **Hotelul crimei**:

*"Seara era splendidă, deși foarte friguroasă. Lunii, sus pe cer, lumina străzile din Torino ca-n plină zi. Ceasul mare al gării arăta orele șapte. Sub acoperișul larg al peroanelor se auzea un zgomot asurzitor pentru că două trenuri rapide se încrucișau: unul tocmai pornea, iar celălalt sosea."*¹⁴

Nu trebuie să fim prea severi cu doamna Invernizio. Ea intuia obscur că ritmul rapid este o mare virtute narativă, dar nu ar fi putut să înceapă, așa cum face Kafka:

³- **Opere, Milano**, Bompiani, 1989, p.830

⁴- **Op.cit.**, Torino, Quartara, 1954, p.5

9

*"Deșteptîndu-se într-o dimineată din niște vise tulburi, .Gregor Samsa se trezi în patul său, transformat într-o gînganie uriașă."*⁵

Imediat cititorii ei ar fi întrebat-o de ce și cum anume a devenit Gregor Samsa o gînganie, și ce anume mîncase cu o zi înainte. Pe de altă parte Alfred Kazin povestește că odată Thomas Mann îi împrumutase un roman de Kafka lui Einstein, care i-l restituise spunînd: "N-am reușit să-l citesc: nu este ^nnă^ițr^atît de complicat!"⁶

Lăsîndu-l pe Einstein, care se plîngea probabil de o anume lentoare a narațiunii (însă mai încolo vom lăuda arta încetinirii), nu întotdeauna cititorul știe să colaboreze cu rapiditatea textului. În **Reading and Understanding**, Roger Schank ne spune o altă istorisire:

"Ioan o iubea pe Măria, dar ea nu voia să-l ia în căsătorie. Intr-o zi, un balaur o răpi pe Măria din castel. Ioan sări în șaua calului său, și ucise balaurul. Măria consimți să-l ia de soț. Au trăit fericiți și mulțumiți de atunci încolo."

Schank - care în această carte e preocupat de ceea ce înțeleg copiii cînd

citesc - i-a pus cîteva întrebări despre povestea asta unei fete de trei ani:

"- *Cum se face că Ioan a ucis balaurul?*

5. "La metamorfosi", trad. Giulio Schiavoni, in **I racconti**, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, p. 124.

6. **Storia della letteratura americana**, trad. Mărgherita Saiiti Farina, Milano, Longanesi, 1956, p.651.

10

-*Pentru că era rău.*

- *Ce era rău la el?*

- *Îl rănise.*

- *Și cum îl rănise?*

'*'

- *Poate că aruncase cu foc pe el.*

- *De ce Măria e de acord să-l ia de soț pe Ioan?*

- *Poate că ea îl iubea mult și el voia mult s-o ia de soție.*

- *De ce Măria se hotărăște să-l ia pe Ioan de soț cînd la început nu voia?*

- *Asta e o întrebare grea.*

- *Da, dar care crezi că este răspunsul?*

- *Pentru că mai înainte ea chiar nu voia, iar pe urmă el discută mult și-i vorbește atîta ei sase căsătorească și atunci ea ajunge s-o intereseze să se căsătorească cu ea, vreau să spun cu el"*⁷

Evident că făcea parte din cunoștințele despre lume ale acelei fete faptul că balaurii aruncă foc pe nări, dar nu și acela că poți ceda unei iubiri neîmpărtășite numai din recunoștință, sau din admirație. O povestire poate fi mai mult sau mai puțin rapidă, ori mai mult sau mai puțin eliptică, însă cît de eliptică este trebuie apreciat după tipu'cte cititor

cărui i se adresează.

Și fiindcă încerc să-mi justific toate titlurile pe care am nefericita idee să le aleg, permiteți-mi să justific și titlul pe care l-am ales aici pentru ale mele **Norton Lectures**. Pădurea este o metaforă pentru textul narativ; nu numai pentru textele de basni, ci pentru orice text narativ. Există păduri precum Dublinul, unde în loc de Scufița Roșie o

'11 lettore che capisce (Cititorul care înțelege), trad. Dario Como, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp.29-30.

întîlnești pe Molly Bloom, sau cum e Casablanca, unde îi întîlnești pe Lisa Lund sau pe Rick Blaine.

O pădure este, ca să folosesc o metaforă a lui Borges. (alt oaspete la **Norton Lectures**, al cărui spirit va fi și el prezent în conferințele mele de acum), ojirădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar și atunci cînd într-o pădure nu există poteci trasate, oricine își poate trasa propriul parcurs hotărînd să o ia la dreapta sau la stînga de la un anumit copac, și tot așa, făcînd cîte odegere la fiecare copac întîlnit în cale. Într-un text narativ cititorul e constrîns în fiecare moment să efectueze o alegere. Mai mu't, această obligație de a alege se manifestă pînă și la nivelul fiecărui enunț cel puțin la fiecare ocurență a unui verb tranzitiv. În timp ce vorbitorul se pregătește să-și încheie fraza, noi, fie și inconștient, facem un pariu, îi anticipăm alegerea, sau ne întrebăm preocupați ce alegere va face (măcar în cazul unor enunțuri dramatice, cum ar fi "Ieri-noapte în cimitir am văzut..."). Cîteodată naratorul vea să ne lase liberi să facem anticipări asupra

urnării povestirii. A se vedea, spre exemplu, finalul lui **Cordon Pym** al lui Poe:

*"Dar iată că se înalță în calea noastră o figură omenească infinit meii înaltă decât orice alt locuitor al pământului. Era învăluită într-un lințoliu, iar culoarea feței sale avea albeața imaculată a zăpezii."*⁸

Aici, unde vocea naratorului se oprește, autorul vrea ca noi să ne petrecem toată viața întrebându-ne ce anume s-a

8. **Storia di Gordon Pym** (în românește sub titlul **Aventurile lui**

Gordon Pym - n.t.), trad. Măria Gallone. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1957, p.199.

12

întîmplat, și temîndu-se că noi n-am fi încă roși de patima de a ști ceea ce nu ne va fi niciodată dezvăluit, autorul, și nu vocea narantă, introduce după final o notă în care ne anunța* că, după dispariția lui Mr. Pym, "ne temem că cele cîteva capitole ce ar fi trebuit să încheie povestirea lui... s-au pierdut iremediabil în întîmplarea care i-a cauzat sfîrșitul",¹ Din pădurea aceasta nu vom mai ieși niciodată, și nu au ieșit nici Jules Verne, Charles Romyn Dake și H.P.Lovecraft, care au hotărît să rămînă în ea ca să continue povestea lui Pym. Dar sînt și cazuri în care naratorul vrea să ne demonstreze că noi nu sîntem Stanley, ci Livingstone, și că sîntem condamnați să ne pierdem prin hățîșuri facînd permanent alegerea greșită. De pildă, Laurence Sterne, și asta chiar la începutul lui **Tristram Shandy**.

m(u

maicăzmeajiau și mai

)ij)enlru că gmîndoideojJoțrivă aveau obligația asia, să fi băgat bine de seamă ce făceau, atunciclîjM ^ni adus pe~lume ^r~ ~~~~

Ce anume vor fi făcut soții Shandy în momentul acela delicaijkCa să-i lase cititorului timpul să-și facă cele cîteva previziuni cuvenite (chiar dintre cele mai puțin convenabile), Sterne divaghează de-a lungul unui paragraf întreg (de unde se vede că bine făcea Calvino că nu disprețuia arta încetinirii), și pe urmă ne dezvăluie care a fost eroarea din acea scenă primordială:

"Iartă-mă, dragă -zise maică-mea tocmai cînd era nuri frumos - n-ai uitat cumva să întorci ceasul'l

., p.200.

|

*Doamne iartă-mă! - exclamătaică-meu, ieșindu-și din fire, dar străduindu-se în același timp să-și tempereze tonul vocii: A mai întrerupt vreodată o femeie, de Ici Eva încoace, < un bărbat cu o întrebare atît de prostească?"*¹¹

După cum vedeți, tatăl gîridește despre mamă exact ce gîndește cititorul despre Sterne. A mai frustrat vreodată un autor, fie el cît de pișicher, în așa hal previziunile cititorilor săi?

Cu siguranță, după Sterne, narativa avangardelor a încercat adeseori nu numai să pună în criză așteptările noastre de cititori, dar pînă și să creeze un cititor ce se așteaptă, din partea cărții pe care o citește, la o totală libertate de alegere. Însă această libertate este gustată tocmai pentru că - în virtutea unei milenare tradiții, de la miturile primitive pînă la nuvela

polițistă modernă - în general , cititorul se pregătește să-și facă propriile alegeri în pădurea narativă, bănuind că unele sînt mai juste decît altele. Am spus juste, ca și cînd ar fi vorba de opțiuni inspirate din simțul comun. Dar ar fi banal să presupunem că pentru a citi o carte de ficțiune trebuie procedat potrivit simțului comun. Cu siguranță nu asta ne cereau Ste(pe sau Poe, și nici măcar autorul Scufiței Roșii - dacă la origine o fi existat vreunul. În fapt. simțul comun ne-ar impune să reacționăm la ideea că în pădure ar exista un lup care vorbește. Atunci, ce anume înțeleg, cînd spun că cititorul, în pădurea narativă, trebuie să facă niște opțiuni plauzibile?

Privitor la asta trebuie să mă refer la două concepte pe care le-am luat deja în discuție în cărțile mele precedente:

10. La vita e l'opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo, trad. Antonio M'eo. Torino, Einaudi, 1958, p.8.

14

e vorba de cupluLEîțitor Model și \utor Model."

CititoruFModel al unei povestiri nu este CititorUt Empiric. Ci/îtorul empiric sîntem noi, aceștia, eu, dumneavoastră, oricine altcineva, atunci cînd citim un text. Cititorul empiric poate citi în multe feluri, și nu există nici 6 le^e care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea folosește textul ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni, care pot proveni din exteriorul textului, sau pe care textul i le poate stîrni în mod întîmplător.

Dacă vi s-a întîmplat să vedeți un film comic într-un moment de profundă tristețe, veți fi știind cît de greu reușești atunci să te distrezi; mai mult, vi s-ar putea întîmpla să revedeți același film după mulți ani, și să nu reușiți nici atunci să zîmbiți, pentru că fiecă imagine vă va aminti de tristețea acelei prime experiențe pe care ați avut-o. Evident, ca spectatori'empirici veți "citi" filmul într-un mod greșit.-însă greșit față de ce anume? Față de tipul de spectator la care regizorul se gîndise anume, un spectator dispus să zîmbească și să urmărească o țesătură de lapte ce nu îl implică direct. Acest tip de spectator (sau de cititor al unei cărți) îl numesc eu Cititor Model'- un cititor-tip pe care textul n±i numai că-1 prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să.-l creeze. Dacă un text începe cu "A fost odată", el lansează un semnal ce imediat își selecționează propriu-i cititor model, care-ar trebui să fie un copil, sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înțelesul obișnuit.

După ce-mi publicasem romanul meu Pendulul lui t, un vechi prieten din copilărie, pe care nu-l mai văzusem de ani de zile, mi-a scris: "Dragă Umberto, nu-mi

¹ ' • Cf. Lector in fabula. Milano, Bompiani, 1979.

15

|

*;

aminteam să-ți fi povestit patetica întîmplare a unchiului și S a mătușii mele, dar mi se pare incorect că tu ai folosit-o pentru romanul tău." Or, în romanul meu eu povestesc niște episoade care privesc un anume unchi Carlo și o mătușă Caterina, și care sînt rudele protagonistului Jacopo Belbo, și de fapt aceste personaje au existat cu adevărat: fie și cui cîteva deosebiri, eu povestisem o întîmplare din copilăria! mea, care se referea

la un unchi și la o mătușă ce se numeau] însă altfel, l-am răspuns acelui prieten al meu că unchiul! Carlo și mătușă Caterina erau rudele mele, asupra cărora eu aveam deci drept de copyright, și nu rudele lui, și că nul știam nici măcar dacă el avea sau nu vreun unchi. Prietenul' s-a scuzat: se identificase atât de mult cu povestirea, încât crezuse că recunoaște niște evenimente care li se întâmplaseră rudelor sale - fapt ce nu e imposibil, pentru ca, în timp de război (aceasta era epoca din care datau amintirile' mele) unor unchi diferiți li se întâmplă lucruri analoage.

Ce anume i se întâmplase prietenului meu? El căutase în pădure un lucru care se afla în schimb în memoria lui particulară. E drept ca eu, plimbându-mă printr-o pădure să folosesc orice experiență, orice descoperire, ca să trag învățăminte despre viață, despre trecut și viitor, h[^]sî[^]pentru că pădurea a fost concepută pentru toți, nu trebuie să caut în ea fapte și sentimente ce mă privesc numai pe mine. Altfel, așa cum am scris în cele două cărți recente ale mele,, Limitele interpretării și Interpretation and Overinterpretation¹² [Interpretare și suprainterpretare],

12. **I limiti dell'interpretazione.** Milano. Bompiani, 1990 (versiunea românească, Ed. Pontica, 1996, trad. Ștefania Mincu și Daniela Bucșă - n.t.): **Interpretation and Overinterpretation**, Cambridge, Cambridge U.P., 1992 (Bompiani).

ni/interpretez(un text, ci înă folosesc de el. Nu e interzis să folosești un text ca să visezi cu ochii deschiși - și câteodată toți facem asta. Dar a visa cu ochii deschiși nu-i o[^]ctivitate publică. Ne aduce în situația să umblăm prin pădurea narativă ca și cum ar fi grădina noastră privată':*

Există prin urmare niște reguli ale jocului, iar cititorul model e acela care se pricepe să-1 joace. Prietenul meu uitase pentru o clipă regulile jocului și-și suprapusese așteptările lui proprii de cititor empiric peste tipul de așteptări pe care autorul le pretindea de la cititorul-model.

Desigur că autorul, ca să-i dea instrucțiuni propriului său cititor-model, dispune de niște semnale anume, de gen. Dar de multe ori aceste semnale pot fi foarte ambigui. Pinocchio începe astfel:

"A fost odată... Un împărat!, vor spune repede micii mei cititori. Nu, copii, ați greșit. A fost odată o bucată de lemn."

Acest început e foarte complex. La prima vedere Collodi pare să anunțe că începe o poveste. Dar nici nu apucă cititorii să se convingă că e vorba de o poveste pentru copii, și iată că sunt aduși în scenă copiii, ca interlocutori ai autorului, care, judecând ca niște ~~frște~~ copii obișnuiți cu poveștile, fac o previziune greșită. Așadar povestea nu e dedicată copiilor? Însă Collodi se adresează, pentru a corecta previziunea greșită, chiar copiilor, adică micilor săi cititori. De aceea copiii vor putea continua să citească povestea ca și cum le-ar fi adresată lor, dându-și seama foarte firesc că nu e povestea unui împărat, ci a unei păpuși de lemn. Iar ajungând **la** sfârșitul ei nu vor fi dezamăgiți. Și totuși, începutul acela **e** un fel de a le face cu ochiul

16

17

cititorilor adulți. E posibil ca povestea să fie și pentru ei? Deci ei trebuie s-o citească în alt mod, dar pentru a înțelege semnificațiile alegorice ale

basmului trebuie să se prefacă a fi și ei copii? Un început de acest fel a fost de ajuns ca să dezlănțuie un șir de lecturi psihanalitice, antropologice, satirice ale lui **Pinocchio**, și *nupțatoate* sînt neverosimile. Poate Collodi voia să facă un joc dublu, iar pe presupunerea asta se bazează în mare parte farmecul acestei mici capodopere.

Cine ne impune oare aceste reguli ale jocului și aceste constrîngeri? Cu alte cuvinte, cine-1 construiește pe cititorul model? Autorul, vor spune repede micii mei cititori.

Dar după ce ne-am dat atîta osteneală să distingem cititorul empiric de cititorul model, va -trebui oare să ne gîndim la autor ca la un personaj empiric pare scrie povestea și hotărăște, poate din motive nehiärturite și cunoscute decît de psihanalistul său, ce fel de cititor-model trebuie să construiască? Vă voi spune deîndată că mie de autorul empiric al unui text narativ (în rejalițoțf^_al_gricărui. _țffft posibil) îmi pasă foarte puțin. Știu foarte bine că spun ceva care-i va ofensa pe mulți dintre ascultătorii mei, care probabil își irosesc mult timp citind biografii ale lui Jane Austen sau Proust, Dostoievski sau Salinger. și înțeleg foarte bine că e frumos și pasionant să pătrunzi în viața personală a unor oameni vii pe care simțim că-i iubim ca ,pe niște prieteni intimi. A fost un mare exemplu și o mare consolare pentru tinerețea mea neliniștită de ceroetător să aflu că Immanuel Kant își scrisese capodopera sa filosofică doar la vîrsta venerabilă de cincizeci și șapte de ani - după cum am fost cuprins de o invidie greu de reprimat aflînd că Radiguet a scris **Le diable au corps** la douăzeci de ani.

Dar aceste elemente nu ne ajută să discernem ce

18

motive avea Kant să sporească numărul categoriilor de la zece la douăsprezece, nici dacă **Le diable au corps** este o capodopera (ar putea să fie și dacă Radiguet ar fi scris-o la cincizeci și șapte de ani). Caracterul posibil hermafrodit al 'Tjiocflndei/reperezintă un subiect interesant pentru o discuție estetică, însă habitudinile sexuale ale lui Leonardo da Vinci rămîn, în ceea ce privește modul meu de a-i citi tabloul, o bîrfă oarecare. Și în următoarele mele conferințe mă voi refefr adesea la una dintre cărțile cele mai frumoase ce au fost scrise vreodată,¹ **Sylvie** a lui Gerard de Nerval. Am citit-o la douăzeci de ani, iar de atunci n-am încetat niciodată de a o reciti. I-am dedicat în tinerețe un studiu foarte neizbutit, iar din 1976 încoace o serie de seminarii la Universitatea din Bologna -ea rezultat au apărut trei teze de licență, și în 1982 un număr special al revistei VS\ în 1984 i-am dedicat un Graduate Course la Columbia University, și au apărut multe **term** papers foarte interesante. îi cunosc de-acum fiecă virgulă, fiecă mecanism secret. Această experiență de lectură repetată, care m-a însoțit timp de patruzeci de ani, mi-a dovedit cît de nesărați sînt cei care spun că anatimizînd un text și exagerînd cu "close reading-ul" îi ucizi farmecul. De fiecare dată cînd iau în mînă Sylvie, cu toate că-i cunosc profund anatomia, mă îndrăgostesc de ea ca și cum aş citi-o pentru prima dată. **Sylvie**⁴ începe astfel:

13. Umbeito Eco, **II tempo di Sylvie, Poesia e critica** 2, 1962; pp. 51 -65. **Sur Sylvie**, număr monografic din VS 31732, sub îngrijirea Patriziei Violi.

14. **Sylvie, Souvenirs du Valois** (prima ediție în **La Revue des D Mondes**, 15 iulie 1 853; a doua ediție revăzută în **Les filles**

"Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupircml..."

"Tocmai ieșeam de la un teatru unde în fiecare seară îmi făceam apariția în rîndurile din față în mare ținută de îndrăgostit..."

Limba engleză nu are imperfect, și pentru a reda imperfectul francez poate opta pentru diferite soluții (de exemplu, o ediție din 1887 suna astfel: "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium...", iar una modernă sună: "I came out of a theater where I appeared every night..."). Împreună cu perfectul, e un timp foarte interesant, pentru că e durativ și iterativ. Fiind durativ, ne spune că ceva tocmai se petrecea în trecut, dar nu într-un moment precis, și nu se știe cînd anume s-a început acțiunea și cînd sfîrșește. Ca timp iterativ, ne autorizează să gîndim că acțiunea aceea s-a repetat de multe ori. Dar nu e niciodată sigur cînd anume e iterativ, cînd e durativ, și cînd este în ambele feluri. În acest început al lui Sylvie, de exemplu, prinuij'sortais" este durativ, pentru că a ieși de la un teatru e o acțiune ce comportă un parcurs. Dar al doilea imperfect, "paraissais", pe lîngă faptul că e durativ, este și iterativ. E adevărat că textul ne lămurește că personajul acela se ducea la teatrul respectiv în toate serile, dar și fără această precizare folosirea imperfectului ar sugera că o făcea în mod repetat. În cauza acestei ambiguități temporale a lui, imperfectul este timpul la care se povestesc visele, sau coșmarurile. Și este și timpul du feu. Paris. Giraud. 1854). Diferitele traduceri italiene sînt ale mele. Dintre edițiile italiene disponibile semnez Les Figlie de! fuoco la Editurile BUR și Guanda.

basmelor. "Once upon a time" se zice, în italiană, "Era odată": "una volta" poate fi tradus prin "once", însă imperfectul "c'era" sugerează un timp neprecis. poate iterativ, pe care engleza îl redă prin "upon a time".

Engleza poate exprima caracterul iterativ al lui "paraissais" din franceză fie mulțumindu-se cu indicația textuală "every evening", fie subliniind iterativitatea cu ajutorul lui "I used to". Nu-i vorba de un amănunt de nimic, pentru că mare parte din farmecul lui Sylvie se bazează pe o alternanță bine calculată de verbe la imperfect și la mai mult ca perfectul, iar utilizarea intensă a imperfectului îi conferă întregii întâmplări un ton oniric, că și cum am privi ceva cu ochii întredeschiși. Cititorul-model la care se gîndea Nerval nu era anglofon, deoarece limba engleză era mult prea precisă pentru scopurile sale.

Mă voi întoarce la imperfectul 1 lui Nerval în cursul următoarei mele conferințe, dar vom vedea imediat cît de importantă este această problemă pentru discuția despre Autor și Vocea sa. Să examinăm acel "Je" cu care începe povestirea, fcăj-țile scrise la persoana întâi fac pp ntitorul un ingenuu să creadă că cel care spune "Eu" este autorul ^ Evident că nu este Tci este Naratorul, altfel spus Vocea-care-Narează. im-faptul că vocea narantă nu este neapărat autorul*

Wodehouse Tcare a scris la ppr<:r>arm memoriile unui Lcîine,—
! în Sylvie noi avem de a face cu trei estgijn _doinn. născut în 1808 și
mort (sinucigaș)

ff^ între altele, nici nu se numea Gerard de Nerval. ci M. erard_Labrunie

- mulți oameni cu ghidul Michelin în mână, se mai duc și astăzi să caute la Paris străduța Vieille Lanterne, unde s-a spînzurat el: unii dintre aceștia nu au înțeles niciodată frumusețea povestirii Sylvie. ^H^

20
21

*• |

entitate este cea care spune "eu" în povestire. Acest personaj-nu este Gerard Labrunie. Ceea ce știm despre el este ce ne spune povestirea, iar la sfîrșitul povestirii nu se sinucide. În chip ceva mai melancolic, reflectează: "Iluziile cad una după alta, precum cojile unui fruct, iar fructul e experiența".

împreună cu studenții mei hotărîsem să-1 numim "Je-rard". Însă cum jocul de cuvinte e posibil numai în franceză, îl vom numi Naratorul. Naratorul nu e M.Labrunie. din aceleași motive pentru care cel care începe **Călătoriile lui Gulliver** spunînd că tatăl său era un proprietar modest din Nottinghamshire și că la paisprezece ani îl trimisese la Emmanuel College din Cambridge, nu e Jonathan Swift, căci el a studiat la Trinity College din Dublin. Cititorul-model al lui **Sylvie** e invitat să se înduioșeze de iluziile pierdute ale naratorului, nu de acelea ale lui Monsieur Labrunie.

În sfîrșit, mai e p a treia entitate, care este de obicei greu de identificat, anume aceea ne care eu o numesc, pentru simetria cu cititorul-model, JAutor-model.; Labrunie ar fi putut fi un plagiator, iar **Sylvie** putea să fi fost scrisă de bunicul lui Fernando Pessoa. dar autorul model al **Sylvie-i** este acea "voce" anonimă care începe povestea spunînd "Eu ieșeam de la teatru" și încheie facînd-o pe Sylvie să spună: « "Pauvre Adrienne! Elle est morte *nu* couvent de Saint-S..., vers 1832". Despre el nu știm altceva, sau știm nîmăi atît cît spune această voce între capitolul I și capitolul XIV-lea al povestirii, care este intitulat chiar "Derrjier feuillet", pltima ¹ filă (după aceea rămîne doar pădurea, și de noi depinde să intrăm în ea și să o străbatem). Odată acceptată această regulă a jocului, ne putem chiar permite să-i dăm acestei voci un nume, un nom **de plume**. Cred că am găsit eu unul foarte frumos, dacă-mi permiteți: Nerval. Nerval nu este Labrunie. , după cum nu este nici naratorul. Nerval nu este un El, așa cum George El iot nu este o Ea (numai Mary Ann Evans era așa ceva). Nerval ar fi în nemțește un Es, iar în engleză poate fi un It (în italiană, cu toate astea, sîntem obligați „de gramatică să-i atribuim un sex cu orice preț).

Am putea spune că acest Nerval. care la începutul lecturii nu există încă, decît ca un ansamblu de urme palide, după ce-1 identificăm nu va fi altceva decît ceea ce oricare teorie a artelor și a literaturii numește "stil". Bineînțeles că la sfîrșit autorul model va putea fi recunoscut și ca un stil, iar acest stil va fi atît de evident, de clar, de inconfundabil, încît vom putea în fine să înțelegem că aceeași voce din **Sylvie** este aceea care în **Aurelia**. începe cu "Le reve est une seconde vie".

Dar cuvîntul "stil" spune prea mult și prea puțin totodată. Ne dă voie să gîndim că jiutorul model, ca să-1 cităm pe Stephen Dedalus, ramîne~Tn~perfectiunea sa. ca Dumnezeuîn crefițif înlănntrii, c^i îp șpnt^lr îmi jjn rn jnde

In schimb

\autorul model e o voce care vorbește afectuos (sau imperios.
SaTi cu viclenie) cu noi și care ne vrea alături de el, și vocea

asTâjje~~manifestă ca Istrategie narati\^j[ca_ajis^rnblu_ge" instrucțiuni
ce ne sînt distribuite la fiecare pas și de care trebuie să ascultăm atunci
rînrl-ng hotărîm să nr comportăm ca niște cititori_modelj

Trrvasta literatură teoretică asupra narativei, asupra esteticii receptării
sau a **reader-oriented criticism-ului**, apar felurite personaje .denumite
Cititor Ideal, Cititor Implicit, Cititor Virtual. Metacititor și așa mai
departe - fiecare dintre ele eyocîndu-și drept contraparte un Autor Ideal
sau Implicit

■A

sau Virtual'\Acești termeni nu sînt totdeauna sinonimi.

Cititorul meu model, de ^exemplu, e foarte
asemănător cu Cititorul Implicit al lui [Wolf>ang Iser) Totuși, pentru Iser.
cititorul /

*face în așa fel ca textul să-și revele multiplele sale conexiuni potențiale.
Aceste conexiuni sînt produse de mintea care elaborează materia primă a
textului, dar nu sînt textul ca atare - pentru că acesta constă numai din
frazе, afirmații,*

15. Despre argumentul în cauză trimit mai ales, în ordine cronologică, la: Wayne
Booth, **The Retic of Fiction** (Chicago, University of Chicago Press. 1961);
Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des, recits"

(**Communications** 8, 1966; trad. it. în AAVV, **L'analisi del racconto**, Milano.
Bompiani, 1969); Tzvetan Todorov, "Les categories du recit litteraire"

(**Communications** 8, 1966; trad. it. ibidem); E.D.Hirsch jr., **Validity in
Interpretation** (New Haven, Yale University Press, 1967); Michel Foucault,
"Qu'est ce qu'un auteiii?" (**Bulletin de la Societe Francaise de Philosophie**,
iulie-septembrie 1969; trad.it. în **Scritti letterari**, Milano, Feltrinelli, 1971);
Michael Riffatene, **Essais de Stylistique Structurale** (Paris, Flammarion,
1971) și **Semiotics of Poetry** (Bloomington. Indiana University Press, 1978);
Gerard JGenette, **Figures III** (Paris, Seuil, 1972; trad. it. **Figure III**, Torino,
Einaudi, 1976); Wolfgang Iser, **The Implead Reader** (Bajtimore, Johns Hopkins
University Press, 1974); Măria Corti, **Principi della comunicazione letteraria**
(Milano, Bompiani, 1976); Seymour Chatman, **Story and Discourse** (Ithaca,
Corneli University Press. 1978; trad. it. **Storia e discorso**, Parma, Pratiche,
1981); Charles Fillmore, **Ideal Readers and Real Readers** (Mimeo, 1981; trad.
it. **Lettori ideali e lettori reali**. Parma, Zara. 1984); faola Pugliatti, **Lo
sguardo nel racconto** (Bologna, Zanichelli, 1985); Robert Scholes, **Protocols
of Reading** (New Haven, Yale University Press, 1989).

■ *formații, ele... Această interacțiune nu are loc în textul ca atare ci se
dezvoltă cu ajutorul procesului de lectură... ^{cl}.ocL_fermuleazăceva ce nu
era formulat în text, și totuși reprezenta înlenfiăăcelui lectm.*

Un proces ca acesta apare mai asemănător cu cel despre care vorbeam
cu în 1962 în **Opera deschisă**. -model despre care am vorbit în **Lector
in fabula**

i "rhimb-lⁿ înșnnib¹" fa hr.trurțmni tfN'tiiiile, care se i
suprafațajextuluLcbi[^]r snh formă de nflnnații Așa cum a arătat Paola
Pugliatti, peîsp[^]clivălbno menologică a lui Iser îi atribuie cititorului un
privilegiu care a fost considerat prerogativa textelor, anume acela
deja^Tștabili ur^Tpunct dFvederj[^]] determinînd în acest fel semnificația
textului. Cititorul Model al lui BCQJ1979)IUI figurează numai ca cineva
care cooperează și interacționează cu textul: în măsură mai mareei într-
un anume sens mai mică - se naște iflată cu textul, ~reprezintă vîna
strategiei lui

interpretative. De aceea competența Cititorilor Model e determinată de tipul de
imprint genetic pe care textul i l-a transmis... Creați împreună "■■tpvt>1-
în rhiși în el, arest ia se bucură de atîta libertate cîtă le permite textul."¹⁷

E adevărat că Iser în **The Act of Reading** spune că "conceptul de
cititor" TmplK:it ~este prin urmare o structură,

■ 6. **The Implied Reader**, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1974,
pp.278-287.

¹⁷. "Reader's stories revrsited", în **II lettore! modelli, processi ed efietti
dell'interpretazione**, număr monografic din VS 52/53,

24

7

receptorului-_v dar imediat j

.....j-ăraț". Pentru Iser "rolul j
cititorului nujejdgnll'r. cu r.el ni Hhtnnilni fictuz.pnrtreti7.n,t J
textT"Acesta din urmă e numai o
adaugă: "fără a-l defini n[^]pîrnt"
component[^]

uri

cititorului[^]-1*

Pe parcursul conferințelor mele de acum, chiar dacă voi recunoaște
existența celorlalte componente pe care Isi le-a studiat cu atîta strălucire,
îmi voi îndrepta în principat atenția tocmai asupra celui "cititor fictiv
zugrăvit în text ; fiind de părere că sarcina principală a interpretării este
aceea de a-l încarna, cu toate că existența lui este fantomatică. Dacă
voiți, sînt mai "neamț" decît Iser, mai abstract, sau cum ar spune filosoffi
necontinentali - mai speculativ.

În acest sens voi vorbi despre cititor model nu numai la textele deschise
unor puncte de vedere multiple, dar și la acelea care prevăd un cititor
tenace și obedient; cu alte cuvinte, nu există numai un cititor mode!
pentru Finnegans Wake, dar și pentru mersul trenurilor, iar textul
așteaptă de la fiecare dintre aceștia un tip diferit de cooperare.

Noi putem, cu siguranță, să fim cu mult mai interesați; de instrucțiunile
pe care Joyce le prevede pentru un "cititori ideal lovit de o insomnie
ideală", însă trebuie totuși să luăm în considerare și ansamblul
instrucțiunilor de lectură prevăzute de un mers al trenurilor.

În acest sens, nici autorul meu model nu e neapărat o voce glorioasă, o
strategie sublimă: autorul model acționează și se vădește chiar și în cel
mai anost roman pornografic, indiferent la rațiunile artei, ca să ne spună
că descrierile pe care ni le oferă trebuie să fie un stimulent pentru
imaginația:!

18. L'atto della lettura, traci. Rodolfo Granafei, Bologna, II • Mulino,

1974, pp.74-75.

oastră și pentru reacțiile noastre fizice. Iar pentru a, avea un exemplu de autor model care fără_pudoare se arată imediat, de la prima pagină, cititorului, prescriindu-i emoțiile pe care y^TrebuTsă le încerce, chiar în cazul în care cartea n-^r reuși „ă”[l e comunice, iată începutul de la My Gun is Quick de Mickey Spillane:

*Cînd ședeți liniștiți acasă la dumneavoastră, cufundați confortabil într-un fotoliu în fața căminului, v-ați întrebat vreodată ce se petrece afară? Probabil că nu. Vă luați o carie și citiți cîte ceva, și vă lăsați stîrniți prin procură de niște persoane și de niște fapte reale... E distractiv, nu? ... Pînă și romanii făceau la fel, dădeau gust vieții lor prin niște acțiuni, atunci cînd luau loc în Coloseum și priveau cum animalele sălbatice făceau bucăți niște ființe omenești, fără să se sinchisească la vederea singelui și a spaimei... Bine, bine, e plăcut s-o faci pe spectatorul. Viața văzută prin gaura cheii. Inșă nu uitați: afară, nu aici, se petrec **cu adevărat** niște lucruri... Nu mai există Coloseul, dar orașul e o arenă cu mult mai mare, și e loc pentru oameni mult mai mulți. Colții ascuțiți nu mai sînt cei ai fiarelor, dar pol fi cu mult mai ascuțiți și mai feroci. Trebuie să fiți ageri, și curajoși, altfel veți fi devorați... Trebuie să fiți ageri. Și curajoși. Altfel vă vor elimina¹'.*

Aici prezența autorului model este explicită și, așa cum s-a spus, lipsită de pudoare. Au existat cazuri în care, cu ■■■?' mai mare lipsă de pudoare, dar cu mai mare subtilitate. ^{autor} model, autor empjric, narator, și alte entități mai puțin

¹⁹- Mickey Spillane, My Gun is Quick, New York, Dutton, 1950,

26

27

/

precizate sînt exhibate, puse în scenă în textul narativ, cu intenția explicită de a-1 încurca pe cititor. Revenim Gordon Pym al lui Poe.

Autor model

Ma numesc A. G. Pym

(FABULA)

PYM

ta

personaj si ta narator

empiric

FIGURA I

Două episoade din aventurile acelea fusesere publicate în 1837. în Southern Literary Messenger, ma| mult sau mai puțin în forma pe care o cunoaștem. TextuJ începea cu "Mă numesc Arthur Gordonjjym". și deci puneJ în scenă unjfnarator la persoana întii,jffnsă acei text apărea suJ numele de Poe, ca autor empiric (Figura 1). In 1838J înTrea^apovesTiTi:-apăfur-fn" volum, dar fără numeU autorului. Apărea în schimb o Prefață semnafe A.G.Pym car prezenta aventurile respective ca întîmplare adevărată,' și tăcea cunoscut că în Southern Literary Messenger elf

28

fuseseră prezentate sub numele domnului Poe, pentru că - tîmpiarea n-ar fi fost crezută de nimeni și prin urmare era totuna dacă era prezentată^sUuinarJ^ fosTo ficțiune narativă. Avem deci ur^Mr, Pympfcmtor empirip, care e naratorul unei istorii adevarare, și care scrie o Prefață ce nu face parte din textul narativ, ci din paratext^. Mr. Poe

dispare în fundal, devenind un fel de personaj al paratextului (Figura 2).

Paratextul lui Pym: "textul acesta este al meu însă a fost semnat mai înainte de Mr. Poe"

FIGURA 2

însă la sfârșitul povestirii, exact acolo unde ea se întrerupe, intervine nota care explică faptul că ultimele

^- După Gerard Genette (Soglie, Torino. Einaudi. 1987), paratextul este ansamblul mesajelor care precedă însoțesc sau urmează după un text, cum sunt anunțurile publicitare, titlul și sfotitliie, pagina retro a copertii, prefețele, recenziile etc.

29

capitole s-au pierdut ca urmare a "morții recente, neașteptate și tragice a domnului Pym", o moarte ale cărei împrejurări "sînt acum bine cunoscute publicului din presa cotidiană". Această notă, nesemnată (desigur, nu este scrisă de Mr. Pym, despre a cărui moarte vorbește), nu poate fi atribuită lui Poe, pentru că în ea se vorbește de Mr. Poe ca de un prim îngrijitor al textului, care, între altele, este acuzat că nu ar fi știut să înțeleagă natura criptografică a figurilor pe care Pym le intercalase în text.

I Paratext al lui Mr. X: "Autorul acestui text este Mr. Pym, recent dispărut. Poe i-a dat prima ediție.

I incorecta

Fals paratext al lui Pym: "Acest text este al meu, dar a fost semnat mai înainte de Mr. Poe"

Mr. X ca Autor empiric

Ma numesc

A. G. Pym

Pym ca personaj de roman

1(1A11ULA;

Pym ca narator

FIGURA 3

Din acest moment cititorul e indus să rețină că Pym 1. ar fi un personaj fictiv, care, ca narator, vorbește nu numai la începutul primului capitol, ci și la începutul Prefetei, care

este parte din povestire și nu un simplu paratext. și că textul e datorat unui al treilea autor empiric, anonim (care este autorul notei finale - aceasta fiind, într-adevăr, un exemplu de paratext), care vorbește despre Poe în aceiași termeni în care vorbea Pym în falsul său paratext. Și atunci întrebăm dacă Mr. Poe este o persoană reală sau un, -, sonaj cu o istorie diferită, una povestită de falsul narator al lui Pym, cealaltă spusă de un domn X. autor al unui paratext ce e autentic ca paratext. însă e mincinos (Figura 3).

Paratextul lui Poe: Parodie după: "Ma numesc Paul Ulric"

Fals paratext al lui Pym Prefața: "A fost odată E. A. Poe"

Ma numesc A. G. Pym

Pym ca Narator

ca personaj fictiv inventat de X

FIGURA 4

Ca o ultimă enigmă, acest misterios Mr. Pym își

•ncepe povestirea lui cu un "Mă numesc Arthur Gordon

O'm", un incipit care nu mai anticipă pe acel

Numiți-mă Ismael" al lui Melville (lucru ce ar fi irelevant).

10

dar pare și să parodieze un text în care Poe, înainte de a scrie, parodiase pe un anume Morris Mattson care-și începuse un roman al său cu "Mă numesc Paul Ulric".²¹

Va trebui prin urmare să-i dăm dreptate cititorului care ar începe să bănuie că

autorul empiric este domnul Poc, care inventase un personaj dat doar în planul romanesc ca real, domnul X, care vorbește de o persoană fals reală, domnul Pym, care la rîndul său se comportă ca narator al unei istorii românești. Singurul element imbarasant ar fi că acest personaj romanesc vorbește despre domnul Poe (cel real) ca și cum ar fi un locuitor al propriului său univers fictiv (Figura 4).

Cine este, în tot hățișul acesta textual, autorul? Cine este el, este vocea, sau strategia, aceea care-i contopește pe diverșii autori empirici presupuși pentru ca cititorul model să fie implicat în acest teatru?

* Iar acum să reluăm lectura din *Sylvie*. Folosind un imperfect la început, Vocea pe care ne-am hotărît să o numim Nerval ne spune că noi trebuie să ne pregătim să ascultăm o evocare. După patru pagini Vocea trece deodată de la imperfect la perfectul simplu și istorisește despre noaptea petrecută în rîndurile teatrului. Ne dă de înțeles că aici ascultăm o reevocare a naratorului, dar că acum el este în momentul anume, momentul în care, conversînd cu un prieten despre actrița pe care o iubește de mult timp, față se fi apropiat vreodată de ea. Ceea ce iubește el nu este o femeie ci o imagine a ei, fiindcă acum el se află în fața realității fixate în timpul trecut, citești

21. Harold Beaver, Comentariu la E.A.Poe, *The Narrative of A.G.Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p.250.

un jurnal că, în realitate, în seara aceea la Loisy, locul nașterii lui, avea loc tradiționala sărbătoare a arcului, la care participa cînd era copil, impresionat de frumoasa Sylvie.

În al doilea capitol povestirea se reia la imperfect. Cîteva ceasuri într-o semi-somnolență Îmi adămi și o amintește pe

cei din adolescență. Și-o amintește pe

'Sylvie cea plină de tandrețe, care-1 iubea, și pe frumoasa și utoasă

Adrienne. Născută în seara aceea cîntase pe pajiște, apariție aproape miraculoasă, și apoi dispăruse pentru totdeauna între zidurile unei mănăstiri... între somn și veghe naratorul se întreabă dacă nu cumva e vorba de o femeie dintr-o perioadă mai recentă, care e datată cu vreo trei ani mai înainte. Însă cititorul "e" introdus în acest nou val de amintiri printr-o frază care - dacă o citim cu atenție - pare uimitoare:

În cel de al treilea capitol naratorul e cuprins de dorința de a se întoarce în locul amintirilor sale din copilărie, calculează că ar putea sosi acoie înainte de zori. Iese dintr-o trăsură și, în decursul călătoriei, în timp ce începe să zărească drumurile, colinele, satele din copilăria lui, începe o nouă evocare, de data aceasta una dintr-o perioadă mai recentă, care e datată cu vreo trei ani mai înainte. Însă cititorul "e" introdus în acest nou val de amintiri printr-o frază care - dacă o citim cu atenție - pare uimitoare:

"Pendant que la voiture monte les cotes, recomposans les souvenirs du temps ou j'y venais si souvent". ***

"În timp ce trăsura urcă de-a lungul costişelor, se amintirile din timpul cînd veneam pe-aici destul de des."

Cine-i cel ce pronunță (sau scrie) fraza aceasta, cine ne comunică nouă acest îndemn? Naratorul? Dar Naratorul care vorbește despre o călătorie făcută cu ani în urmă, atunci cînd se urcase în trăsura aceea, ar trebui să spună ceva cum ar fi "în timp ce trăsura urca în lungul coastei, eu mi-am recompus - sau am început să-mi recompun, sau mi-am spus că hai să ne reamintim amintirile din vremea în care veneam pe-aici destul de des". Cine sînt - sau, chiar, cine sîntem - însă, acei "noi" care, împreună, trebuie să reamintim niște amintiri, și, prin

urmare, să ne *di* "osteneala să facem o nouă călătorie spre trecut? Noi, cei CE .trebuie să o facem **acum** (în timp ce trăsura călătorește fi același moment în care citim), și nu "atunci", pe când trăsura **se afla** în mers, în momentul trecut despre care ne vorbeș! naratorul? Aceasta nu e vocea naratorului, fȘte vocea ' NeryaLautor model care timp de o clipă vorbește la persoă întâi în povestire și ne jpjine^jiouă, cititorilor-model: "î timp ce...eJL. _j]gratof^j^ă/d^irrijc"Tu~trăsuFa~îu1, recompunem (împreună cu el, bineînțeles, dar și eu împreună cu dumneavoastră) amintirik din timpul când el venea atît ades prin aceste locuri." (**Figura 5**) -/■- Acesta nu e un monolog, este replica dintr-un dialc între trei persoane: Nerval care se introduce în chip ilicit, î] discursul naratorului; noi, care suntem chemați în cauză , fel de ilicit, deși credeam că putem asista la împlinire dir afară (noi, care credeam că nu am ieșit niciodată de la ur teatru); și naratorul, care nu e lăsat pe dinafară, pentru că el este cel care venea atît de des prin locurile acelea ("J'y venaiii si souvent"). Să se observe și faptul că multe pagini s-ar putea scrie despre acest "j'y": este un "aci", adică acolo unde se afU naratorul în seara aceea? Este un "aici" (aici, unde Nerval nq transportă așa deodată?)

4utor model ca strategie textuala: NERVAL, ("Iluziile se prăbușesc ca niște..."

NARATOR: "Iluziile se prăbușesc ca niște..."

Construire a Cititorului - model: "Sa repunem cap la cap amintirile..

FIGURA 5

în această povestire în care timpurile și spațiile se confundă într-un mod de nedescîlcit, în momentul acesta par a se confunda între ele și vocile. Dar confuzia aceasta este atît de minunat orchestrată, îneît devine imperceptibilă - sau aproape, dat fiind că noi totuși o percepem. Nu c confuzie. este, dimpotrivă, un moment de viziune limpede, de epifanie anarativității, în care apar laolaltă cele trei persoane ale trinității narrative: autor-model, narator și cititor.

Autor și jpitor-model sînt două imagini care se definesc reciproc numai în cursul și la sfîrșitul lecturii. Se. construiesc unul pe altul./Cred că asta e adevărat nu numai pentru operele de narativă, ci pentru orice tip de text..

în paragraful 66 din **Philosophical Investigations**,

34

A ■#•

Wittgenstein scrie:

*"la în considerare, de exemplu, procesele pe care le^f numim "jocuri". înțeleg prin acesta jocuri de șah, jocuri de cărți, jocuri cu mingea, întreceri sportive și așa mai departe. Ce anume este comun tuturor acestor jocuri? - Să nu-mi spui; " că **"trebuie** să fie ceva comun pentru toate, altfel nu s-ar-numi "jocuri"" - vezi dacă există ceva comun pentru toate. -în fapt, dacă le observi, n-o să vezi, cu siguranță, ceva care să fie comun **tuturor**, ci o să vezi asemănări, înrudiri, ha. chiar o să vezi un șir întreg.²²*

Toate pronumele personale nu indică cîtuși de puțin o persoană empirică numită Ludwig sau un cititor empiric:] ele reprezintă purejstrategii textualepcare se dispun în formă! de apel, xa începutuLuHuî-eriaIQg. Intervenția unui subiect] care vorbește e complementară activării unui cititor-model] care să știe să continue jocul cercetării asupra jocurilor, iai

profilul intelectual al acestui cititor, ba chiar și pasiunea ce4| va împinge să joace acest joc despre jocuri, sînt determinate numai de tipul de operațiuni interpretative pe care acea voce îi cere să le efectueze: să ia în considerare, să privească, vadă, să observe, să găsească înrudiri și asemănări.

În același fel, autorul nu-i altceva decît o strategi*! textuală capabilă să stabilească corelații, și care cere să fiș imitată: cînd această voce spune "înteleg" dorește stabilească un pact, în care prin termenul **joc** trebuie să se înțeleagă jocuri de cărți, jocuri de șah și așa mai departe. Da această voce se abține a defini termenul **joc**, și ne invită

22. Recherche filosofice (Cercetări filosofice), trad. Trincherio, Torino, Einaudi, p.46.

36

Maricv

- ă_i definim, sau să recunoaștem că nu poate fi definit "îfăcător decît în termeni de "asemănări de familie". În ^{sa} st text Wittgenstein nu este altceva decît un stil filosofK, ^{acc}cititorul său model nu e altceva decît capacitatea și voința de a se adecva acestui stil, cooperînd la a-1 face să devină posibil..

La fel și eu, voce fără trup, țara sex (și fără istorie, afară de aceea care începe cu această primă conferință și se va încheia cu ultima), vă invit. Stimați Cititori, să colaborați la jocul meu pentru următoarele cinci întâlniri.

37

2.

PĂDURILE DIN LOISY

m «

■-r

Există două feluri de a ne plimba printr-o pădure. În primul fel/ne mișcăm ca să încercăm s-o luăm pe una sau mai multe căi (ca să ieșim din ea mîi repede, sau ca să reușim să ajungem la casa Bunicii, sau a lui Prichindel, sau a lui Hănsel și Gretel); în cel de-al doilea fel.(ne mișcăm ca să înțelegem cum anuniS e alcătuită pădî^eayși de ce unele poteci sînt accesibile iar altele nu. Tot așa, există două moduri de a parcurge un text^narativ. Acesta se adresează mai întîi de toate unuirkor-modeTje primul nivel, care dorește să știe (în mod îndreptățit) cum_ajrume_o__să se termine povestea (dacă Achab va reuși să~capTureze Balena, dacă Leopold Bloom îl va întîlni pe Stephen Dedalus, după ce se încrucișase cu el întâmplător de cîteva ori pe parcursul 12ilei de 16 iunie 1904). Dar textul se adresează și unui cititor-m^eTde al doilea nivel^are_seâmjeabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină, și vrea să descopere ■ ^{CUm}procedează autorul-model care îl"msTririeste pas cu pas 'entru a afla cum o să se fermîne']5ovestirea șiilnîmic mai mult, de obicei e de ajuns să citească o singură dată. Pentru a recunoaște autorul-model trebuie citit de multe ori, iar unele povestiri trebuie citite la_infinit. Numai atunci cînd cititorii empirici vor fi descoperit autorul-model și vor fi ^{ln}îeJes (sau măcar vor fi început să înțeleagă) ceea ce El voia

■

r'l •*»

de la ei, aceștia vor fi devenit cititorul-model în adevăratul înțeles lil cuvntului.

Poate ca textul în care vocea autorului-model fac apel în modul cel mai explicit la colaborarea cititorului de al doilea nivel este un celebrii roman polițist, The Murder of Roger Ackroyd de Agatha Christie. Cunoașteți cu toții povestea: un narator vorbește la persoana întâi și povestește! cum Hercule Poirot ajunge, pas cu pas, să descopere! vinovatul, numai că la sfârșit aflăm din gura lui Poirot că vinovatul este cel care povestește, și că nici naratorul nu-și mai poate nega culpa. Dar în timp ce-și așteaptă arestarea, și j se pregătește să se sinucidă, naratorul se adresează direct^ cititorilor săi. De fapt acest narator e o figură ambiguă,! deoarece nu este personajul care spune "eu" în cartea scrisă] de altcineva, ci apare mai degrabă drept cel care fizic a scris J ceea ce noi citim (așa cum i se întâmplase lui Arthur Gordon i Pym), și deci îl personifică și pe autorul model - sau, dacă preferați, autorul model e cel ce vorbește prin intermediul^ lui, sau prin el ne dăm seama în mod aproape fizic de prezența autorului-model.

Naratorul îl invită deci pe cititor să reia lectura cărții! de la început deoarece, afirmă el, dacă cititorul ar fi fost! pătrunzător, și-ar fi dat seama că el nu a mințit absolut deloc j Cel mult a fost reticent, pentru că, se știe, vom spune noi, un j text e o mașină leneșă care așteaptă de la cititor o viei spiabrarare. Și nu numai ca-l invita lă~o nouă lectură, ci îl **șij** ajută fizic pe cititorul de al doilea grad să facă asta, citîndj pînă la urmă unele fraze din capitolele inițiale.

Sunt cît se poate de xnuțumit de darurile mele] scriitoricești. De exemplu, ce anume ar putea fi mai precis} și mai cu grijă scris decît frazele următoare?

"Scrisoarea fusese predată la orele nouă fără ăzeci Era exact nouă fără zece cînd l-am părăsit, fără cu j ■ o fi citit. Am ezitat cu mina pe clanța ușii, și m-amjntors \ntrebwdu-madacafăcusem totul".

Toate astea sini adevărate. Dar să presupunem că, după prima,frază, eu aș fi pus un șir de puncte-puncte... Nu s-ar fi iscat spontan întrebarea: "ce s-a întîmplat in acele zece minute?

.Ajuns aici, naratorul explică ce anume făcuse cu adevărat în cele zece minute. Apoi continuă:

Trebuie să mărturisesc căci fost pentru mine un șoc atunci cînd, ieșind pe ușă, m-am trezit față-n față cu Parker.

Nici împrejurarea asta nu am trecut cu vederea de a o nota foarte fidel.

Mai iîrziu, pe urmă, atunci cînd, după ce se descoperise cadavrul, am trimis majordomul să telefoneze la poliție, cît de ponderate și de judicioase sunt cuvintele astea: "Am făcut puținul care trebuia făcut!" Era foarte puțin, într-adevăr, nimic altceva decît să-mi vîr dictafonul în valijoară, și săpun la loc fotoliul cu spatele la perete}

Nu întotdeauna, firește, autorul model este așa de explicit. Dacă ne întoarcem la **Sylvie**, ne găsim, dimpotrivă, în fața unui autor care poate că nu voia ca noi să recitim, sau poate că voia să o facem, dar fără să

înțelegem ce anume ni

■ **L'Assassinio di Roger Ackroyd, Tidd.** Giuseppe Motta, Milano, Mondadori Oscar del Giailo, 1978, pp. 230-231. Din <-auza titlului primei ediții italiene, această operă este cunoscută multora ca **De la ora nouă la zece.**

40

uV

s-a întâmplat în timpul primei lecturi. Proust, în paginile pe care i le-a dedicat lui Nerval, povestește impresiile pe care oricine dintre noi ar fi dispus să le exprime după o primă lectură a Sylvie-i:

*

*Ceea ce avem, prin urmare, aici, este unul dintre tablourile acelea de o culoare ireală, pe care nu le vedem în realitate... dar pe care le vedem uneori în vis, sau care ne sunt evocate de muzică. Adesea, în clipa când ațipim, le vedem, și am dori să ne fixăm forma lor și s-o defirăm. Atunci te deștești, nu le mai zărești...*²

f- Pgxeștjjea îi transmite "ceva nedefinit și obsedant ca amintirea ... o atmosferă albăstruie și purpurie']/Ceva care» "nu stă în cuvinte", ci "totul stă între un cuvânt și altul, cai ceața unei dimineți din Chantilly"¹.

Cuvântul "ceață" e foarte important. Cu adevărat pare •' că efectul pe care **Sylvie**^e menit să-l producă asupra ș cititorului său este un "efect ceață", ca și cum am privi un, peisaj cu ochii întredeschiși, fără să distingem precis contururile lucrurilor. Dar nu e pentru că nu se disting lucrurile, fiindcă, dimpotrivă, descrierile de peisaje și persoane în **Sylvie** sunt netede, precise, de o claritate; neoclasică. În fapt, ceea ce cititorul nu rgusește să priceapă? este în ce moment al timpului se află. Cum a scris Georges j Poulet in Les **metamorphoses du cercle**, "trecutul joacă"

2. "Gerard de Nerval", în **Contre Sainte-Beuve**, trad. Paolo Serini,; **Giornate di lettura**, Torino, Einaudi, 1958, pp. 177-178.

j.Ibid., p.182.

în jurul lui".⁴ Mecanismul fundamental din Sylvie se

ză pe o continuă alternanță de priviri înapoi și priviri

„—y^irrsnii acelor doua mișcări narâTvepe care Genette

{e^f (fnaleps| și.riroîep^) și pe anumite grupuri de analepse incastratein formtTclecutie chinezească.⁵

Cînd ne este povestită o întâmplare ce se referă la un Timp Narativ 1 (timpul despre care se narează, care poate fi acum două ore sau acum o mie de ani), atît naratorul (la persoana întîi sau a treia), cît și personajele pot să se refere la ceva care s-a petrecut înainte de timpul despre care se narează. Sau pot să menționeze ceva care, față de timpul

4. **Le metamorfosi del cerchio**, trad. Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971, p.248.

5. Cf. Gerard Genette, **Figure III**, Torino, Einaudi, 1976. în conferințele rostite în engleză am evitat acești termeni tehnici cu rădăcină grecească, greu de dtgerat pentru un public american, fie el și cult, și am întrebuintat **flashback și flashforward**. Dar tiindcă în italiană acestea ar fi cuvinte străine, mi s-a părut oportun să folosesc termenii originali ai lui Genette, care dealtfel aparțin lexicului retoricii clasice. Despre raporturile dintre timp și narativitate, pentru cele ce se vor spune în paginile următoare, sunt dator să-i citez pe: Coșare Segre. **Le stmtture e ii tempo**, Torino, ■ Einaudi, 1974; Paul Ricoeiir, cele trei volume din **Temps et recit**, Paris, Senil. 1983, 1984^985 (trad. it. **Tempo e raceonto**, 3 voi.. Milano Jaka Book. 1986. 19"?7. 1988); Dorrit Colin, **Transparent iVlinds: Narrative Modes for Presenting Conciousness**

in fiction. Princeton, Princeton University Press. 1978); Gerald Prince. **Naratology. The Fonrfrand Functioning of Narrative**, ^e! Mouton. 1982 (trad. it. **Narratologia**. Parma, Pratiche, Mieke Bal, **Narratology: Introduction to the Theory of ie**, Toronto, University of Toronto Press. 1985.

-42

-r*

narațiunii, abia urmează să se petreacă - și care este anticipat. Așa cum spune GeneTM, analepsa pare să remedieze o scăpare a naratorului. prolepsa e o manifestare de hTîpacienjFnirativa. "

Se întâmplă și atunci când cineva ne povestește un fapt oarecare: "Ascultă, ieri l-am întâlnit pe Piero, poate-ți amintești, e ăla care jicjui cloi ani se ducea să alerge în fiecare dimineață (analepsă). Ei bine. eranajic și-o să-ți spun că am înțeles abia pe urmă de ce prolepsă și-i spune - ah, uitasem să-ți spun că atunci cînd Pam văzut tocmai ieșea dintr-un bar. și era abia ora zece dimineața.; înțelegi (JamUepsa) - deci, Piero îmi zice - Doamne, pariez că nu ghicești ce mi-a spus (prolepsa) - așadar, zice..." Sper, pentru restul prezentei conferințe, că voi fi mai puțin conțuz-decît aici. Însă, cu un simț artistic mult mai dezvoltat, cu siguranță că Nerval ne răvășește de-a lungul întregii povestiri printr-un joc amețitor de analepse și prolepse.

KWfltpmlj^ bește o actriță, iară să știe dacă iubirea lui poate fi împărtășită. Pagina imui ziar îi evocJL deodată propria copilărie, se întoarce acasă și. într-un soi de stare între veghe și somn, își amintește de două fete, Jsyvie..și Adrienne. Adrienne fusese ca o viziune, blondă, înaltă și zveltă. "miraj de glorie și de frumusețe... singele familiei Valois curgea în venele ei". În timp ce Sylvie apărea ca o "fetiță" din satul vecin, o țărănuță cu ochii negri și "c pielea cam oacheșă", copilărește gelțiasă de atenția pe care naratorul i-o dă Adriennei.

După cîteva ore de nesomn naratorul se hotărăște să ia o trăsură și să se ducă în locurile amintirilor lui. În timpul călătoriei începe din nou să-și amintească și alte episoade ("Recomposons les souvenirs..."). Cu siguranță ne aflăm într-un trecut mai apropiat de momentul călătoriei, "quelqui

mess s'etaient ecoulees". În această lună-^analepsa Adrienne reapare numai fugitiv, dar ca o amintire îrtir-o altă. nintire. În timp ce Sylvie este în chip fulgurent vie și reală. Nu mai. este mica țărăncă pe care naratorul o neglijase, ci "se tăcuse atît de frumoasă... Surîsul ei, care-i lumina deodată trăsăturile regulate și calme, avea ceva de ateniancă". Ea e acum împodobită cu toate farmecele pe care naratorul copil j le jtril-nii<;r- Inj AHrienne. și poate că prin ea naratorul ar putea să-și astîmpere setea lui de iubire. într-o înduioșătoare vizită la mătușa Syjviei, el și ea travestiți în logodnici din vremurile trecute, par să prefigureze posibila lor fericire. Dar e prea tîrziu, sau prea devreme. În ziua următoare naratorul se întoarce la Paris.

lată-1 acum, în timp ce trăsura urcă peste costișe, întoreîndu-se încă o dată în satul natal. Este ora patru dimineața, și naratorul începe o nouă analepsă. asupra căreia vom reveni în altă zi - și vă rog să apreciați și dumneavoastră prolepsa mea: pentru că aici (la capitoul 7j~"cu adevărat

timpurile se confundă complet și nu se înțelege dacă o ultimă vedere fugară a Adriennei. pe care el a avut-o, și de care-și amintește abia acum, a avut loc înainte sau după sărbătoare^ pe care abia o evocase. Însă paranteza e scurtă. Îl reuăsim pe narator care sosește în Loisy, pe când tocmai se încheia sărbătoarea arcului, unde o reîntâlnește pt/Sylvie^ Ea este acum o tânără femeie, tot fermecătoare, împreună cu ea evocă oiterite aspecte din copilăria lor și din adolescență țanalepsele se întrepătrund în povestire parcă în treacăt), dar înțelege că și ea s-a schimbat. A devenit o meseriașă care Pioduce mănuși. Îl citește pe Rousseau, ștte să cînte cu grație ^{ar}>i din opere, ba chiar "elle phrasait!" Și, în sfîrșit, e pe ^{PHIL} de a se căsători cu frnTele rle Inptp și prietenul din copilărie al naratorului, care înțelege că timpul fermecat este

44

45

îrecuperabil, și că el a pierdut într-o bună zi ocazia.

Naratorul, din nou la Paris, va reuși în sfîrșit să aibă o legătură amoroasă cu Aurelie, actrifa. Jar în acest punct povestirea se accelerează: naratorul trăiește cu Aurelie descoperă că în realitate ji^g_iub_este, împreună cu ea semaT întoarce cîteodată în satul Sylvie-i, care e-^acum mamă, fericită, prietenă, poate și soră. În ultimul capitol, naratorul^ după ce a fost părăsit de iubită (sau a lăsat să fie părăsit), ma vorbește încă o dată cu Sylvie, reflectînd asupra iluziilor saji pierdute. "

Acțiunea ar putea fi foarte banală, dar întretăierea dej analepse și prolepse o face ca prin farmec ireală. Ci așa cum spunea Proust, e obligat ca "în fiecare moment să întoarcă îndărăt, la paginile anterioare, ca să vadă unde află, dacă e vorba de prezent sau de o reîntoarcere în trecut"!

Efectul de ceață este atît de acaparator, încît de obieej cititorul dă greș în această' încercare. Se înțelege de Proust, care e atît de fascinat de căutarea timpului pierdut,: care-și va încheia opera sub semnul timpului regăsit, a văzi în Nerval un maestru, un predecesor - pe care însă nu a reușii , să-1 depășească, cu toate că acesta și-a pierdut propria bătaii^ cutimpuJ.

Dar cine-i cel care pierde bătaia? Gerard Labrunief autor empiric, merit să seCsmucjiă, TVervalTautorul modejj sau cititorul? Pe cînd scria SyJvie, Labrunie stătuse de m<j multe ori în case de sănătate, într-o stare mintală destul d| critică, iar în Aurelia (II, 5) ne povestește cum anume lucra "Am scris cu greutate, aproape întotdeauna cu creionul, foi dispa-rate, lăsîndu-mă în voia întîmplărilor fanteziei saji a unei plimbări". El scria în felul în care cititorul empiric

6. "Gerard de Nerval", **în Contre Sainte-Beuve**, cit, p.] 83.

46

citește la început, fără a identifica conexiunile temporale, adică ce este înainte și ce vine după. Proust va spune că Sylvie "c'est le reve d'un reve", însă Labrunie scria cu adevărat ca și cum ar fi visat. Nu la fel și Nerval ca autor model. Aparenta incertitudine asupra timpurilor și asupra locurilor care constituie farmecul lui SyJvie (și care-1 vîră în criză pe cititorul de primul nivel) se sprijină pe o strategie narativă și pe o tactică gramaticală perfectă ca și mecanismul unui ceas - care însă poate apărea numai în ochii cititorului model de nivelul al doilea.

„Cum putem deveni cititori model de nivelul al doilea? Se cere să

reconstituim succesiunea evenimentelor pe care naratorul a pierdut-o practic, pentru ca apoi să înțelegem nu atât felul cum a pierdut-o el, naratorul, ci cum anume Nerva! îl face pe cititor să o piardă.

Ca să înțelegem re anume trebuie să. taceni ^ se cere
să reluăm o temă fundamentală a tuturor teoriilor moderne
ale narativității, aceea pe care formalistii ruși o numeau
diferența dintre fabula și șiujet ^ i pe care o vom traduce cu
fabulă și subiect. /

FABULA

? Timp,

Timp_x

47

H .#»•

■ Povestea lui Ulise, fie aceea relatată de Homer, fie aceea reconstruită de Joyce, le era probabil cunoscută grecilor și înainte de a fi fost scrisă **Odiseea**. Ulise părăsește Troia în flăcări și se pierde cu tovarășii săi pe mare. Întâlnește seminții ciudate și monștri înspăimântători, Lestrigoni. Ciclopi, Lotofagi, coboară în infern scapă de Sirene, și pînă la urmă devine prizonierul nimfei Calipso. În momentul acela zeii decid să-i înlesnească întoarcerea în patrie. Calipso e convinsă să-l elibereze pe Ulise. care pleacă din nou pe mare, naufragiază la Feaci și-i povestește lui Alcinoi peripețiile lui. Apoi vîslește către Ithaca și-l învinge pe Pețitori și se reunește cu Penelopa. fabula, prin urmare, decurge în mod linear, de la un moment inițial T, către un moment final T_x? Figura 6).

Însă subiectul Odiseii e foarte diferit. **Odiseea** începe

în medias res. într-un moment T_j cînd acea voce pe care o numim Homer începe să vorbească. Putem să identificăm acel moment cu ziua în care, potrivit tradiției, Homer și-a început cîntarea lui, sau cu momentul în care începem noi să citim. În orice caz subiectul începe la momentul T, atunci ^ ^ j I ^{lic} ^ "stf r]f y| prizonier la Calipso, scapă de¹ capa ei amoroase, naufragiază la Feaci și numai din momentul ăsta (pe rnrpJ _ vnrn_rpiii T_z și care corespunde cîntului a optulea) își povestește șînki. Povestea se reia de la mulți a în urma_ (TT)T~și pentru prima oară ^ j ^ t f f y j i g g f l ^ despr feluritele îventuri ale eroului său. Ace_T bună parte. _ d j n _ 42 f l f r n , și numai în c|ntulal treisprezecele textul ne readuce la timpul în care ajunsesem în cîntul ai

. optulea. Ulise vîslește către Itaca, unde își va încheia| isprăvile (**Figura 7**):

SUBIECT Timp₃

^r
Timp₂

Timp_x

FIGURA 7

Există povestiri zise de formă simplă, cum sunt basmele. În care există numai fab ^ la ^ iar **Scufița** Roșie este una dintre ele: începe cu fetița care pleacă de acasă și se aventurează în pădure, și se termină cu moartea lupului și întoarcerea acasă a fetiței. Un alt exemplu de formă simplă, numai fabulă, ar putea fi limericks-urile lui Edward Lear:

There was -an Old Man of Peru

who watched his wife making a stew;

But once by mistake
In a stove she did bake
That unfortunate man of Peni.

adică:

A fost odată un moș în Peru căruia babajijacea tocană: dar s-a întâmplat
că a greșit și-ri cratiță eal-a gătit ^_ pe bietu-i moșneag din Peru.

48

49

Să încercăm să povestim această întâmplare ca și ar fi relatată de **New York Times**: "Lima, 17 martie. Jerj Al varo Gonzales, de 41 de ani, cu doi copii, funcționar la Peruvian Chemical Bank, a fost fiert din greșeală de soția sa, Lolita Sanchez de Medinaceli, în timp ce pregătea o mâncare tipic locală..."

fabulă

CONȚINUT

subiect

TEXT

EXPRESIE discurs

FIGURA 8

De ce oare această relatare nu e "frumoasă" cum i aceea a lui Lear (sau ca o traducere liberă a ei)? Pentru că Lear povestește fabula, dar
^ak4a~£^jQUjiia[>jcpj] povestirnjui. Acest conținut are o formă, o
organizare, cărei e aceea a formei simple, iar Lear nu o complică cu
ajutorul unui subiect. Însă exprimă forma propriului conținut narativ cu
ajutorul unei forme a expresiei, care constă în schei metrică, în jocul de
rime tipic limerick-ului ^abula comunicată ^u ajutorul unui Ldi&cur.s
narativ ^Figiira 8)|

Vom putea ~ ^p ^iie _cJ_JabuJă, _șLiubie.ct nu sună chestiune de limbraj ^
Sunt structuri aproape întotdeauna traducibile \$Ljn _alt sistem semiotic Tși
într-adevăr eu povestesc aceeași fabulă a **Odiseii**, organizată potrivit aceluși
subiect, printr-o parafrază lingvistică, așa cum am și.

50

' înainte, sau într-un film sau în desen animat, pentru că

- în aceste două sisteme semiotice există semnale de
alepsă. în schimb cuvintele cu care Homer povestește
" întâmplarea fac parte din textul homeric, și nu sunt ușor de
parafrazaU-au de tradus în imagini.

ffntr-un text narativ subiectul poate lipsi, dar fabula și discursul
nu. lfabula din Scufița Roșie a ajuns la noi prin discursuri diferite, cel al lui
Grimm, al lui Perrault, cel al mamelor noastre. Firește, și discursul face
parte din strategia ■ autorului model. Face parte din discurs, și nu din
fabulă, comentariul acela indirect patetic, al lui Lear, care ne spune că
The Old Man of Peru was "unfortunate". într-un anumit sens, discursul, și
nu fabula, are grijă să-1 îndrmeze pe cititorul modern că ar trebui să se
înduioșeze de soarta lui The Old Man. Dar din discurs face parte și
forma _ de limerick, care poartă cu ea o conotație absurdă și ironică, și
deci alegând forma limerick"-ului, Lear ne spune că putem râde de o
fabulă care, spusă în modalitatea discursivă utilizată de New York Times,
ar trebui să ne facă să plângem.

Când textul lui Sylvie spune "în timp ce trăsura urcă pe costișe, să ne

adunăm amintirile din timpul când veneam pe-aici atât de des", noi am hotărât că cel care ne vorbește nu este naratorul, ci autorul-model. E evident că în acel moment autorul-model "nu se manifestă ca mod de organizare a iubirii printr-un subiect, ci printr-un răsărit"; narator-y. Multe teorii ale literaturii s-au străduit pentru ca vocea autorului-model să se facă simțită numai prin intermediul organizării faptelor (fabulă și subiect), reducând Prezența discursului la minimum - nu ca și cum n-ar exista. Și Ș' CL'm cititorul n-ar trebui să-i simtă sugețjHeJPentru singurul mod de a exprima emoții în forma artei este

51

de a descoperi un "corelativ obiectiv"; cu alte cuvinte, o de obiecte, o situație, o succesiune de fapte care vor formula acelei emoții anume".⁷ Proust, în timp ce laudă stilul lui Flaubert, deplânge faptul că el încă mai descrie "acele locuri bune și vechi care au întotdeauna în ele ceva rural". Citează "Madame Bovary se apropie de cămin" și observă cu satisfacție: "nu s-a spus nicidecum că îi era frig". Proust vrea un "stil încheiat, de porfir, fără nici un interstițiu, fără nici un adaos", în care avem doar "o apariție a lucrurilor".⁸

Termenul "apariție" ne amintește de "epifania" lui Joyce. Există niște epifanii ale **Oamenilor din Dublin** în care doar simpla reprezentare a faptelor îi spune cititorului ce anume trebuie să încerce să înțeleagă. În schimb, în epifania fetei-păsări din **Portrait**, discursul, și nu pură fabulă, este ceea ce-l orientează pe cititor.

De aceea cred că e imposibil de tradus filmic apariția fetei din **Portrait**, în timp ce John Huston a reușit să reconstituie filmic atmosfera unei nuvele cum este **The Dead** (în filmul cu același nume), prin simpla exhibare a faptelor, a situațiilor și a dialogurilor dintre personaje.

Am fost obligat la acest lung excurs despre diferitele

7. Amleto e i suoi

sale), în

bosco sacro, trad. Roberto Sangsi, **Opere 1904-1939**, Milano*

Bompiani Up.366, -

8. **Da aggiungere a Flaubert (De adăugat la Flaubert), Contro Sainte-Beuve**, trad. Mariolina Bertini, Torino, Einaudi 1974, p.98. în ultima frază citată traducătoarea a redat într-adevăr "apparition" prin "epifania". Chiar restabilind lecțiunea origina trebuie să admit că interpretarea "joyceană" surprinde discursului proustian.

■ «liri ale textului narativ, deoarece este vorba acum să

D- undem la o întrebare insidioasă există texte care au

r mai fabulă și deloc subiect, n-ar fi posibil să existe texte

Sylvie. care au numai subiect și deloc fabulă ^Textul mi-i

re oare cititorului să devină bolnav precum Labrunie,.

ncapabil să mai distingă între vis, amintire și realitate?

Însăși folosirea imperfectului nu indică faptul că autorul voia

ca noi să ne pierdem, și nu ca noi să analizăm felul cum

utilizează el imperfectele?

E vorba să alegem între două declarații. Una în care Labrunie (într-o

scrisoare către Dumas. care apare în **Filles du feu**) spune ironic că

scrierile lui nu sînt mai complicate decît metafizica lui Hegel, și adaugă

că "și-ar pierde farmecul când ar fi explicate, dacă lucrul ar fi posibil".

Cealaltă e cu siguranță a lui Nerval. În ultimul capitol din *Sylvie*: "Telles sont les chimères qui charment et égarent au malin: il y a de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien de coeur me comprendront". Așadar, "am încercat să-mi pun himerele pe pagini fără prea multă ordine, dar multe inimi mă vor înțelege". Va trebui să înțelegem că Nerval n-a urmat nici o ordine, sau să recunoaștem că ordinea pe care a urmat-o nu se arată la prima vedere? Trebuie oare să credem că Proust, care analiza cu atîta subtilitate folosirea timpurilor verbale la Flaubert, și care era atît de sensibil la efectele strategiei lui narative, îi cerea lui Nerval să ne seducă cu imperfectele sale fără ca noi să simțim altceva (în fața acestui timp crud care ne prezintă viața ca pe ceva efemer și pasiv în același timp) decît un sentiment de tristețe misterioasă? Sau că Labrunie a avut atîta grijă să inventeze o ordine, dar nu voia ca noi să ne dăm ^{h>earna} de artificii pe care le folosea, pentru a ne duce la P'erzanie?

,r

Mi se spune că Coca Cola pare așa de bună la gust deoarece conține niște substanțe, cărora însă vrăjitorii Atlanta nu le vor dezvălui niciodată secretul. Dar nu reușesc să accept această **Coke-oriented Criticism**. Găsesc inacceptabil gîndul că Nerval n-ar fi vrut ca cititorul său recunoască și să aprecieze strategiile lui stilistice. Nerval nu voia numai ca noi să simțim că timpurile erau confuze, voia ;1 a reușit el să le confunde.

S-ar putea obiecta că noțiunea mea de literatură nu corespunde cu aceea a lui Nerval, și poate nu corespunde nici cu cea a lui Labrunie; însă ea își găsește confruntarea în textul lui **Sylvie**. Această nuvelă care începe cu un vag "J'tais sortais d'un théâtre", ca pentru a ne introduce brusc într-t timp asemănător cu cel din basme, se încheie cu o dat singura din carte.

Sylvie. atunci cînd naratorul și-a pierdut de-acum toate iluziile, spune: "Pauvre Adrienne! Elle morte au couvent de Saint-S..., vers 1832".

Oare de ce data aceea-neașteptată și imperioasă, care apare în cea mai strategică dintre pozițiile textuale, tocmai sfîrșit, și care pare că vrea să rupă printr-o referire precisă] vraja textului? Așa cum voia și Proust, suntem permanen^ obligați să ne întoarcem la paginile precedente ca înțelegem unde ne aflăm, dacă suntem în prezent sau în trecut. De fapt, dacă ne întoarcem înapoi, ne dăm seama întreg discursul narativ e presărat cu indicații temporale.

La prima lectură ele se pierd, dar la a doua lectură ivesc foarte clar.

Naratorul, în momentul în care nareze spune că o iubeste deja pe actriță de un an. după prii analepsă se referă la Adrienne ca la "o imagine uitată de ani de zile", iar în legătură cu Sylvie se întreabă "cum de am uitat-o timp de trei ani?" Cititorul crede la început că ai trecut trei ani de la timpul primei analepse, și se rătăcește

ai mult, pentru că dacă ar fi așa, naratorul n-ar fi un tînăr trecăreț. ci ar fi încă un băiețandru. însă la începutul capitolului al patrulea, cînd începe cea de a doua analepsă, în* • p ce trăsura urcă la deal, textul începe prin a spune că "trecuseră cîțiva ani". De cînd? Probabil de la perioada copilăriei obiectului primei analepse. Poate, se gîndește cititorul, au

FIGURA 9

	i	" 1 ♦ ~*	r.....◆.....!	i "	3
			f	.	r
			" ◆ :: ? ; : ::		i ^
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ L					1 "
«) «W.....					I

..... [^] [^] v								
..... x								l
..... <i>z.ys&</i>			"					i
..... 					:: z			t
.....\i ;;								i
			*		i			
.....;■;..... z" :;: :;: \:								
.....\			L	i	.			
			J	..				
					t			
..... \					: :;: :			
..... x ■								
								
.....; ■■":;.....;■■;■: z." 1...								
..... ... v								
..... : : ;: z" : \ \								i
i								l
..... j'								
..... [^]:... « j								

Să punem succesiunea fabulei implicite (aceea pe eu am reconstituit-o, chiar și acolo unde Nerval face

1 zii la ea doar prin indicii vagi) pe o coloană verticală, în

■ ce pe orizontală vom pune succesiunea capitolelor.

Itfel spus succesiunea subiectului. Înșiruirea fabulei „xp|j_cj_t_e. aceea despre care Nerval ne fumizează explicații în text, apare deci ca o linie zimțată și frîntă care se întinde de-a lungul liniei orizontale a subiectului. Din ea se ramifică, ca niște săgeți verticale, întoarcerile îndreptate spre trecut.

Săgețile cu linie continuă reprezintă analepsele naratorului, cele cu linie punctată analepsele pe care naratorul le atribuie personajelor - sau lui însuși atunci când vorbește cu alții (și sunt menționi, aluzii, scurte reevocări). Aceste excursiuni înapoi în timp vor trebui să ia naștere din momente în care naratorul, în timp ce povestește la perfectul compus, se gîndește la fapte din mai mult ca perfectul trecutului său. Însă inserțiunea continuă a imperfectului confundă aceste raporturi temporale.

Cînd anume vorbește naratorul? Cu alte cuvinte, care e Timpul Zero în care el vorbește? Dat fiindcă textul vorbește de o lume a secolului

al.XjK4ea,, iar Sylvie a fost scrisă în 1853, alegem data aceasta ca Timp Zero al narațiunii. E o pură convenție, un postulat de la care să pornim: aș fi putut și să decid că vocea respectivă vorbește astăzi, acum cînd citim, în 1994. Ceea ce contează este ca, °dată fixat un T_0. să se poată face cu exactitate un calcul răsturnat^ folosind numai date furnizate de text.

Dacă ținem ^gaaia qă Adrienne a murit în 1832 și,

f^{C1} după ce naratorul copil o cunoscuse, dacă consideram ^{ca} după noaptea în care a luat trăsura, și după ce s-a întorsT

^u aoua zile mai tîrziu, la Paris, naratorul este destul de pncu cmd ne spune că au trecut Tuni și nu ani, în care a

57

fost în raport cu actrița, e posibil să stabilim, cu o |aproximație multumitoare, că seara despre care se vorbește în primele trei capitole și întreg episodul întoarcerii la Loisy trebuie situate în jurul lui t83&, Inchipuindu-ni-1 pe narator în epoca aceea ca pe un dandy de vreo douăzeci de ani, și dat fiind că prima analepsă ni-1 descrie copil, probabil de 12 ani, putem stabili că prima amintire se referă la anul 1830. Și pentru că ni se spune că în acel 1838 trecuseră trei ani de la timpul la care se referă cea de a doua analepsă, putem considera că faptele respective se petrecuseră în jurul lui 1835. Data finală de 1832, adică moartea lui Adrienne, ne ajută fiindcă încă din 1835 Sylvie face aluzii vagi care ne lasă să credem că în vremea respectivă Adrienne era deja moartă ("Votre religieuse... Cela a mal tourne"). Iată că astfel, după ce am fixat două repere cronologice convențional precizate, adică anul 1853 ca T_0 al vocii narante, o seară din 1838 ca T, în care începe jocul amintirilor, putem fixa cu destul de bună aproximare un șir regresiv de segmente temporale ce ne readuc în 1830, și un șir progresiv care ne conduce pînă la despărțirea finală de actriță, mai mult sau mai puțin în 1839.

Ce anume cîștigă cititorul din această reconstituire? Nimic, dacă rămîne un cititor de primul nivel. Reușeșt| probabil să împrăstie cîteva efecte de ceață, dar riscă piardă încîntarea aceea a pierderii în lectură. Cititorul nivelul al doilea își dă seama în schimb că aceste neașteptat» embrayages

sau schimbări temporale, și acpște întoarceri* bruște și rapide către prezentul narati'Y urinează un anume ritm. Nerval a reușit să-și creeze efectele lui de ceață lucrîntl pe un soi d^ partitură muzicală. Întocmai ca o melodie, care mai întîi e gustată prin efectele negîndite pe care le provoacă, iar mai tîrziu îți îngăduie să descoperi cum o serie de ■ tervale neașteptate a produs efectele acelea. Această "rtitură ne spune cum, cu ajutorul jocului unor "schimbări" f orale. cititorului îi este impus un anume "

tempt ■muzica¹-

ea mai mare indeseire a analepselor se constată în •ursul primelor douăsprezece capitole, care acoperă arcul de timp al une' Zi'e' ^e ^a ora " a ser" ^In aJun' ^e ^a i^SJrea de la teatru, pînă la noaptea zilei următoare, cea în care vizitatorul își ia rămas bun de la prietenii săi ca să se întoarcă în dimineața următoare la Paris. S-ar putea obiecta că în acel spațiu de douăzeci și patru de ore sunt înghesuiți opt ani de amintiri dar asta depinde de un soi de iluzie optica creată d5" Tlîagrarna mea, în care săgețile par să acopere tot timpul pe care-f parcurg răsturnat. În realitate e vorba de niște salturi, de niște "ținte" care nu fac decît să lumineze cîte o clipă, sau scurte fișii de trecut. Pe axa verticală eu am înregistrat toate fazele fabulei pe care **Sylvie**. ca text, le presupune, dar de fapt nu le povestește - deoarece naratorul e incapabil de^a le reconstitui în ordine»

Astfel avem un spațiu al subiectului dilatat la culme, care narează puține momente, disparate, ale fabulei, deoarece acești opt ani nu sunt efectiv recuceriți, ci noi suntem aceia carej trebuie siî ni-i, im^rjn.-jrr^ -,w cum sunt ei, pierduți în

j ^jn.jr^ cum sunt ei, pierduți în cețurile unui trecut,.care, priii definiție, nu mai poate fi regăsit.

Cantitatea de pagini consacrate efortului de a regăsi Jcele momente, tară să se reușească a se reconstitui șirul lor, apoi disproporția dintre- timpul memorării și timpul 'ealmente memorat, este ceea ce produce sensul acesta de Pierdere și destrămare lentă.

Și tocmai din cauza acestei înfrîngerii. după aceea, în r două capitole, se trece în fugă, sărind peste luni de zile, e aeznodămînt. "Ce să mai spunem, care n-ar semăna cu

58

59

■■r

a sa **Philosophy of Composition**⁹.

Mulți au înțeles acest text ca pe o provocare, o încercare de a arăta că în **Corbul** "nici un amănunt al compoziției lui nu se poate explica prin întîmplare sau prjn intuiție - că opera s-a dezvoltat, pas cu pas, către alcătuirea ei cu precizia și cu rigoarea logică a unei probleme (fe matematică". Eu cred că Poe voia pur și simplu să spună pf anume spera el ca cititorul său de primul nivel să sirrtă, și ji să descopere cititorul său de al doilea nivel. „ -" * ș,

Suntem tentați să considerăm destul de naiv cafcuM asupra "duratei" unei compuneri literare, care trebi destul de scurtă ca să poată fi citită într-o singură sedii "pentru că, dacă cere două ședințe, ocupațiile lu: interferează cu ea, și tot ceea ce numim efect de ans; este imediat

distruseși totuși nici acesta nu mi se pai calcul asupra psihologiei cititorilor empirici: el privi posibilitățile de colaborare ale unui cititor model, și trece tăcere problema eternei căutări a unei măsuri de aur. Cel de-al doilea pas constă în a defini principalul eșec al Mnpi poezii. Frumusețea: "FnmuSSțea de orice soi, în-înflorirea ei supremă, într-un suflet sensibil, stămește invariabil lacrimile", și "melancolia este așadar cel mai legitim dintre toate tonurile poetice"./Însă Poe voia.; găsească "vreun pilon pe care întreaga structură să se p< învârti" și descoperă că, dintre toate efectele artistice, " unul nu fusese în chip atât de universal folosit, ca acel; **refrenului**." ____.,„.Despre- putere ritiirrtg|ei fâsQtftjfcgp monotonii

9. Citatele care urmează sunt extrase diii traducerea lui Luigi Beij în E.A.Poe, **Marginalia**, Milano, Mondadori, 1949. (Noi ofer evident, versiunea românească - n.t.)

șj a gândirii, despre plăcerea care are drept unică irine sensul identității repetiției^Poe vorbește îndelungași decide pînă la urmă că f"prn1ru a|fi monoton și obsedant -efrenul trebuie să fie un singur cuvînt sonor care să permită „mfază repetată și continuă, și i se pare aproape o evidenți alegerea cuvîntului "Nevermore". Dar pentru că un refren atât de monoton nu poate fi pe drept cuvînt atribuit unei ființe omeneste, nu rămîne decît să aleagă un animal vorbitor. Corbul. Iar acum trebuie să rezolve o altă problemă.

*M-cim întrebă: "Dintre toate temele melancolice, care anume, potrivit concepției **universale** a oamenilor, este cea **mai** melancolică?" Moartea, a fost răspunsul evident. "Și - îmi spuneam - dna! anume e mai poetică această temă. cea mai melancolică dintre toate?" După cele explicate de mine deja, ici și colo. răspunsul este și aici, evident. "Atunci cînd e mai intim unită cu **Frumusețea**: moartea unei femei frumoase este, așadar, indiscutabil, subiectul cel mai poetic din lume - și-d tot așa, în afară de orice îndoială că buzele cele mai potrivite ca să dezvolte acest subiect sunt cele ale unui iubit care și-apierdui*i*ubita. "J/ îmi rămînea acum să combin cele două idei: un iubit care-Și' plîngea femeia moartă și un Corb ce repeta într-unu cuvîntul Nevermore)*

Poe nu neglijează nimic, nici măcar tipul de ritm și metrul pe care s-a hotărît să-J aleagă ("primul e trohaic - cel de-al doilea e compus dintr-un octametrul acataleptic repetat ^{ln} refrain-ul versului al cincilea, încheiat printr-un tetrametrul cataleptic") și. în sfîrșit, se întreabă care ar fi fost •nodul cel mai potrivit pentru a-i pune în contact pe Corb și wdărăgostit. Deși ar fi fost mai potrivit să-i facă să se

62

întâlnească într-o pădure, totuși i se pare că "o circumscriere limitată a spațiului era absolut necesară pentru efectul, unui incident pe care aceasta îl izolează adăugîndu-i forța pe care o are rama unui tablou"; Așadar, se hotărăște să-1 izoleze pe îndărăgostit în camera sa și, odată determinat locul, nu-j rămîne decît să facă pasărea să intre: "ghidul de a o face să intre pe fereastră era inevitabil"Jîndărăgostitul presupune în primul rînd că bătaia din aripi a păsării în oblon este o "bătaie" în ușă, dar acest detaliu servește doar la a spori curiozitatea cititorului și ca "să introducă acest efect accidental de a-1 vedea pe îndărăgostit deschizînd

larg ușa și nevăzînd decît bezna și adoptînd, prin urmare credința, pe jumătate fantastică, că spiritul iubitei era cel care bătuse la ușă".

Noaptea nu putea fi (cum pînă și Snoopy ar fi hotărît) decît "furtunoasă". Înainte de toate pentru a justifica intrarea Corbului, în al doilea rînd "pentru a obține un efect de contrast cu liniștea (materială) care domnește înăuntru ^ încăperii".

În fine, vietatea va trebui să se ducă să se așeze bustul lui Pallas pentru a obține mi contrast vizibil î negreață penelor ei și albeața marmorei, iar "bustul lui Pali a fost ales, mai întîi, ca fiind cel mai adaptat erudi îndrăgostitului și, în al doilea rînd, pentru însăși sonori cuvîntului Pallas". Trebuie oare să mai continui a cita acest extraordinar? Poe nu ne spune aici - așa cum pare la prii vedere - ce efecte voia să creeze în sufletul cititorilor empirici, altfel și-ar fi tăcut secretul, și ar fi consid' formula poeziei tot atît de rezervată ca și aceea a Cocăi O Cel mult ne dezvăluie cum a produs efectul care trebuie minuneze și să-1 atragă pe cititorul său model de pri

- 1 însă în realitate *jm* încredințează ceea ce ar voi ca ^{n.} torUî său de al doilea nivel' să descopere. Ce ar trebui să

, ,copere acest cititor? Acea mitică "figură din covor"?*4

■ri'cată în slăvi de Henry James? Dacă această figură trebuie " teleasă ca semnificatul final al operei de artă, nu. Poe nu _{me care} este semnificatul univoc și definitiv al operei sale! •

t _spune ce strategie a pus în operă pentru a crea un cititor capabil să interogheze indefinit opera sa. ,

Aproape că pare să se decidă a o spune pentru că pînă în acel moment nu întîlnise niciodată cititorul ideal pe care textul său voia să-1 construiască - iar el voia să candideze în calitate de cel mai bun cititor al poeziei sale. Dacă-i așa. actul său a fost unul patetic, de înduioșătoare aroganță și de umilă trufie, și n-ar fi trebuit să scrie niciodată "The Philosophy of Composition", lăsîndu-ne nouă sarcina de a-i înțelege secretul.

Însă se știe, nici Edgar nu stătea mai bine. în privința sănătății mintale, decît Gerard. Cel de al doilea dădea impresia că nu știe nimic despre ceea ce făcuse, primul impresia că știe prea mult ^Rej.icenja. nebuneasca inocență i 1UJLafarunie,, și^q^J3QziJateii...ex^6\$.u 1 de formule alJuj_Poe, . țin de psihologia celor doițautori_empinei).l)ar excesul lui Poe ne permite să înțelegem reticența lui Labrunie. P.e.jc.cl .cjfi.

SLflfiltewJianșip.rniî.ndu-l în auUir»jrjojdel, trebuie să-1 facem -4^?.

^{sP}L1pă ce anume ne asciiijdea: *gu* primul, trebuie săJ* recunoaștem că, chiar dacă autorul empiric n-ar il,YorbrL_ , ^{s-rate}J^iaautoxul.u,i_n-iode] ar 11 ibștjbartcxlara în teaU.figura '^liniștitoare "on the pallid bust of Pallas" este deja o ^escopenre a noastră, prin încăperea aceea ne putem"învîrti

>i elung, ca p,-j_n pădurile dintre Loisy și Châalis. în căutarea _Adrienne-Lenore dispărute, cu dorința de a nu mai ieși ^{nic'}odată de acolo.

Nevermore.

W<

64

65

3.

ZĂBOVIND PRIN PĂDURE

Uit anume Monsieu/Hurnhlot, respingînd din partea editorului Ollendorf manuscrisul **Recherche** a lui Proust, scria: "Oi fi fiind eu yreu de cap. Însă nu i/h^țfsr. .să ipă

r cu

fapll)! că nrr-Hnmn poate întrebuița

1*

p p) p t
pagini ca să descrie felul cum se tot învîrte el în așternut
îiTaihtedeaadormJ".

Era cu adevărat indispensabil ca Italo Calvino, atunci cînd a făcut elogiul repeziciunii, să precizeze: "Cu asta nu vreau să spun că rapiditatea este o valoare în sine: timpul narativ poate să fie și întîrziat, sau ciclic, sau imobil... Apologia aceasta a rapidității nu pretinde a nega plăcerile zăbavei". Altfel nu l-am putea admite pe Proust în panteonul literaturii. Dacă, așa cum am spus, un text e o mașină leneșă care apelează la cititor pa gS ftik-a r> partf rljn munca ei oT ce oare un text zăbovește, încetinește, trage de timp? O operă narativa, se presupune, trebuie să pună în scenă personaje care îndeplinesc acțiuni, iar cititorul dorește să știe cum se desfășoară aceste acțiuni. Mi se spune că la Hollywood, cînd

•ia .<"aiv"10i **Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo**™ » enio
(Șase propuneri pentru mileniul următor), cit., pp. 36,

67

C

producătorul ascultă acțiunea filmului care-i este prop găsește că i se spun prea multe amănunte secundare, exc "cut to the chase!", taie, treci mai departe - adică nu pi timpul, dă-le-ncolo de nuanțări psihologice, trecr momentul final, acolo unde Indiana Jones are-n sp; mulțime de inamici, cînd John Wayne și tovarășii să diligentă sunt gata să fie copleșiți de Geronimo. I

Pe de altă parte există în manualele de cazuistica sexuală, care-i plăceau atât de mult lui Des Esseintes al foi Huysmans, noțiunea de tleleetatio morosâ) o zăbavă îngăduită chiar și celor care simt urgența de a procrea. Qj^ trebuie să se întâmpile ceva important și pasionant, se cere; cultiya arta amînării.

Printr-o pădure oricine se plimbă. Dacă nu surueni obligați cu orice preț să ieșim din ea ca să șcăparn~cle luri, *u de zmeu, ne place să zăbovim, ca să observăm jocul lumini' ce se filmează printre arbori și vîrstează luminișurile, ca să examinăm mușchiul, ciupercile, vegetația de la poalek pădurii. A zăbovi nu înseamnă a pierde timp^j, " ftjfi^ zăbovim ^ ^ rHW.tăm înflinte de a lua o decizie...

Dar fiindcă printr-o pădure te poți plimba și tară nic o țintă, și uneori chiar pentru plăcerea de a rătăci drumul, voi ocupa de acele plimbări pe care cităj:or.uLgj?us să le (^ către strategia autorului./L.~ , •, .u>.....

II:LU

Unele dintre tehnicile de întîrziere sau de,încef pe care autorul le pune înfiiftâjinfjunj_celgj;îu:e tebuie j permită cititorului niște\plimbări, inferențiale. Am despre acest concept în Lector in fabula. în narativă

întâmplă ca textul să prezinte adevărate semnale suspense, de parcă discursul s-ar încetini sau chiar ar fi pe loc. TșTparcă autorul ar sugera: "iar acum încearcă să ni-l tu mai încolo"... Când vorbeam de plimbări inferențiale

"telesjeam. în termenii acestei metafore a noastre, silvestre. • te plimbări imaginare în afară de pădure: cititorul¹⁷*pentru' putea prevedea desfășurarea acțiunii, se raportează la *lyt:ri!*f12*. ^h ^p viață- ^" la ..pypprip.nța. lui din nlțe

gșț prin anii '50 în Mad Magazine niște mici l^ați de tip cinematografic intitulate Scenes we'd like to see (Scene pe care ne-ar plăcea să le vedem), din care aveți un exemplu în Figura 10. Aceste acțiuni erau, firește, concepute pentru a frustra plimbările inferențiale ale cititorilor, care în chip fatal se gîndeau la soluțiile standard ale filmelor de la Hollywood².

Dar nu întotdeauna textul e atît de răutăcios, și se îngrijește, invers, să-i permită cititorului plăcerea de a se hazarda și el într-o previziune încununată de succes. Nu. trebuie însjLsi

jEtt Activitatea^ de

^eviziune dinjgarte cititorului constituie un aspect.pasiona],__ deiejelimitat ai lecturii, care pune în joc ^speranțe și temeri, precum și jensiunea ce se naște din ideriLijicare.a cu s,Qarla Capodopera literaturiiit2lif¹² ^di!L?ffgl¹¹ al XIX-lga este Logodnicii. Toți italienii, cu foarte puține excepții, o urăsc, pentru că "au fosfobligăți"s-o~atească la școală. Eu

2- "Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the ^G»T', in W.M. Gaines, **The Bedside "Mad"**. New York, Signet ¹⁹⁵³-PP.117-121.

Isabella **Pezzini, Le passioni del Lector**, în P.Magii, ^etti. P.Violi, sub îngrijirea, **Semiotica: Storia, Teoria, «interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco**, Milano, B°nipiani. 1992, pp.227-242.

68

69

FIGURA 10

■Q să-i mulțumesc tatălui meu, care m-a încurajat să *re ncest roman înainte ca școala să mă oblige, și de aceea

e în **Logodnicii** un preot de țară din secolul al Wll-lea. a cărui principală însușire este lașitatea, în timp ce "ntorcea într-o seară acasă recitîndu-și breviarul, vede ceva n_ar [/] dorit în ruptul capului să vadă, și anume doi inși iniei carc stau și-1 așteaptă. Un alt autor ar dori să satisfacă imediat nerăbdarea noastră de cititor și ne-ar spune pe loc ce anume se petrece: **cut to the chase**. Manzoni nu face așa. El face ceva care cititorului i se pare de neconceput. Irosește mai multe pagini, bogate în amănunte istorice, ca să ne explice cine erau bandiții pe vremea aceea. Iar pe urmă, după ce ne-a spus asta, îl readuce în scenă pe don Abbondio, dar nu-1 face să se întâlnească cu bandiții. Întîrzie în continuare:

Că cei doi pe care i-am descris mai sus stăteau acolo ca să aștepte pe careva, era un lucru prea evident; însă ceea ce-i plăcea mai mult lui don Abbondio fu aceea că-și dădu seama, din anumite-gesturi, că cel așteptat era el. Pentru că, la apariția lui, aceia se priviseră unul pe altul în ochi, ridicînd capetele, cu o mișcare din care se ghicea că își spusese: el e; cel ce stătuse cu picioarele

încrucișate, se ridicase, tîndu-și picioarele pe stradă; celălalt se dezlipise de lingă zid; și amîndoi îi veneau în înlîmpinare. El, ținîndu-și întruna breviarul deschis dinainte-i, ca și cum ar ■>' citit, își înălța privirea pe deasupra, ca să le iscodească Mișcările, și văzîndu-i cum vin chiar în întîmpinarea lui, fu ^{usa tat n} pripă de o mulțime de gînduri. Se întrebă în grabă ^swea hii, dacă, între el și ciomăgari, era vreo ieșire de ^ooară, kt dreapta sau la stînga; și-și răspunse în graba ^{e c}'ă nu. Își făcu în 'pripăo"socoteală, dacă păcătuisese

70

71

cumva împotriva vreunui potentat, împotriva vreunui ins nia> răzbunător; dar, chiar și în turburarea aceea, martorul consolator, conștiința, îl făcea sase simtă întrucîtva ocrotit-ciomăgarii înșă se apropiau, privindu-l țintă. Își duse arătătorul și mijlociul la guler, ca pentru a și-l aranja; și, ^{t_{nt}}ocolindu-și gîtul cu cele două degete, își întorcea în timpul ăsta capul îndărăt, strîmbîndu-și și gura, și privind cu coada ochiului, pînă unde putea, ca să vadă dacă nu vine cineva.; dar nu văzu pe nimeni. Își aruncă ochii, pe deasupra zidulifi peste cîmp: nimeni; apoi, altă privire mai scurtă pe drum, înaintea lui; nimeni, decît ciomăgarii. Ce să facă?"

Ce să facă? Observați că această întrebare este direct adresată nu numai lui don Abbondio, dar și cititorului. Manzoni e maestru în a-și amesteca narațiunea cu neașteptate "și prefăcute apeluri la cititorii săi, iar acesta e printre cele .mai puțin prefăcute. Ce-ați fi făcut dumneavoastră în locul lui don Abbondio? Acesta e un exemplu tipic despre feli cum autorulHijiodel. sau textul. îl invită pe cititor să facă; plimbare inferențială. Înfrînzarea folosește la a stimulă această plimbare. Să se observe, apoi, că cititorul, eidei nu se întrebă ce să facă, pentru că e c.lar că don Abborrt n-are nici o cale de scăpare. Cititorul își vîră și el d< degete pe sub guler, dar nu ca să se uite înapoi, ci **cftj** privească înainte la desfășurarea acțiunii: este invitat întrebe ce-ar putea să vrea doi ciomăgari de la omul liniștit și inofensiv. Eu n-am să vă spun ce. Dacă nu ați pînă acum

Logodnicii, rău ați lacul, și ar fi momentul citiți. Oricum, aliați că totul pornește de la întîlnirea de sus.

Am putea să ne întrebăm înșă, da _că mai era neceî ca Manzoni să introducă informațiile acelea istorice desji

72

r'ie plătite. Se știe foarte bine că cititorul e ispitit să sară ^{-%i^~ ~ ~sT} orice cititor al **Logodnicilor** a făcut astei, cel P • ^{p_{rj}m}a dată. Ei bine, chiar șjrUmpul care se cere ca sâ* | r frjp^ii paginile ce nu se citesc. face*părte dintr-o strategie.'. "r'iTvă pentru că autorul model știe (chiar dacă de multe ori autorul empiric n-ar ști să exprime concerta.....

într-o

ori:

ce parte din conținutul povestirii.

Dacă texrrrrspune "au trecut o mie de ani", timpul fabulei este de o mie de ani. Darjajnivel de,, expresie iingyistjcă^ adică la nivelul dj^cursjjkij_narati\-, timpul pentru a scrie J^i^ ^^Jbarte scurt.Jată cum,, aaodsfîad,

c exprima un timp al făbjileiibarte_y'. lunj^ Firește că se întîmplă și contrariul: am văzut data trecută că Nerval a consumat douăsprezece capitole ca să ne povestească ce s-a petrecut într-o noapte și într-o zi: iar pe urmă în două scurte capitole ne-a povestit ceea ce s-a petrecut în cursul a luni și ani de zile.

Teoreticienii narativității (ca de exemplu Chatman, Genetie sau Prince), concordă destul de mult în a spune că e ușor de stabilit timpul fabulei:

înconjurul pămîntului în optzeci de zile al lui Verne durează, de la plecare pînă la sosire, optzeci de zile - cel puțin pentru membrii Reform Club-ului care așteaptă la Londra, și optzeci și una de zile pentru Phileas Fogg care face ocolul lumii pe apă mergînd -împotriva cursului soarelui. Dar e mai puțin ușor de

determinat timpul discursului. După lungimea textului scris. ^{sau c'u}P'i timpul pe care-l folosim ca să-l citim? Nu e sigur ^{ca ace}ste două durate sunt exact proporționale. Dacă ar trebui ^{sd} Sculăm după numărul de cuvinte, cele două fragmente P^e care am să vi le citesc acum ar fi amîndouă un exemplu

73

peiitru acel timp narativ ne[^]care Genette îl numește *tâocromy*' iar Chatman '(scenă"/ adică în care [^]abulajy_ discurs au, ma|multsau mai puțin aceeași duiată, așa curn se *îniîm* [^]*lăjn* [^]*ialqg* [^]pPrimul exemplu vine dintr-o hard boiled noveJ tipică, un gen narativ unde totul se reduce la acțiune, și nu-i permis să-l lași pe cititor să-și tragă sufletul. Idealul descriptiv al acestei hard boiled novei este masacrul din noaptea de Sf. Valentin - cîteva secunde, și toți adversarirs sunt lichidați. Mickey Spillane, care în sensul ăsta este A-K Capone a) literaturii, la sfîrșitul lui One lonely night ne povestește o scenă care trebuie să se fi desfășurat în cîteva clfpe:

*They heard my scream and the awful mar of the gun and the slugs tearing into bones and guts and it was the lași' they heard. They went down as they tried to n/n and felt the ir insides tear out and spray against the wall. I saw the.. generai"s head splinter into shiny wet fragments and splaiter over the floor. The guy from the subway tried Io stop the huileis with his hand's and dissolved into a night mare of bine holes.*⁴

Auziră urletul meu și zgomotul asurzitor al mitralierei, simțiră proiectilele care zdrobeau oasele, sfîșiau « carnea și asta a fost lot. Se lăsară moi lapămînl în timp ce încercau să fugă. Și și-au simții măruntaiele smulse și împrăstiate pe perete. Am văzut capul generalului explodînd literalmente și transfrmîndu-se într-o ploaie de schije roșii care apoi au căzut în mijlocul murdăriei de pe parchet. Tipul de la metrou încercă să oprească proiectilele cu mîinile[^]și <v£

4. One lonely night, New York. Dutton, 195J, p. 165.

74

isipi într-un coșmar de găuri albastre?

Poate că aș fi terminat mai repede cu săvîrșirea asacrului decît cu citirea descrierii cu voce tare, dar putem ă fim mulțumiți. Douăzeci și șase de secunde de lectură oentru zece secunde de masacru reprezintă un fptr-un fifo ^{am fi} ^{avJ-iL°} adecvare rigplină î

record bun. rigplină întrp. timpul
si timpul fabulei.- Este

jgnțru, ceea [^][ș[^]

Dar să vedem acum cum anume descrie {an Fleming un alt eveniment oripilant, moartea lui Le Chiffre în Casino Royale.

*The re was a sharp "phut", no louder than a bubble ofair escaping from a tube ofloothpaste. No other noise al all, and suddenly Le Chiffre had grow' ano the r eye, a Ihird cye on a level with the other Iwo, right where the thick nasc star led Io j ui oul below ihe fore head. li was a small black eye, wiihoul eyelashes or eyehrows. For a secând the three eycs looked out across the room and then Ihe whole face seemed io slip and go down on one knee. The iwo ou ter eyes tumedtremhling up towards the cei ling.*⁶

"S-a auzit un "puff ceva,mai ascuțit, nu cu mult mai puternic decît cel pe care-l produce o bulă de aer care iese umtun tub de pastă de dinți. Nici

un alt zgomot, și deodată

Tragica notte, trad. Bruno Tasso, Milano, Garzanti, 1963.

Pp. 191-192 Calculul meu asupra timpului de lectură în raport cu
III>aru! de cuvinte se bazează pe textul englez. ".*^

• Casino Royale, London, Glidrose Productions, 1953, cap. 18.

75

T

pe fruntea lui Le Chiffre se deschise un al treilea ochi i nivelul celorlalți doi, exact acolo unde nasul lui gros încen să ia naștere din frunte. Era un ochi mic negru, fără gene ■ fără sprâncene. Timp de o clipă cei trei ochi ajinu, încăperea, apoi întreaga față se muie și se scurse pe genunchi. Cei doi ochi laterali se întoarseră încet s

un

tavan.'

Scena durează două secunde, una îi e necesară lui Bond ca să tragă iar cealaltă lui Le Chiffre ca să ațintească încă perea cu cei trei ochi al săi, însă lectura descrierii mi-a luat 42 de secunde. Patruzeci și două de secunde pentru 98 de cuvinte la Fleming este proporțional mai încet decât 26 de secunde pentru 81 de cuvinte la Spillane. Ca cititor cu voce tare am contribuit la a vă da senzația unei descrieri cu încetinitorul, care și într-un film ar fi durat destul de mult, cî și cum timpul s-ar fi oprit. Citindu-l pe Spillane eram tentat să accelerez ritmul lecturii mele, în timp ce citind Fleming încetineam. Aș spune că cel din Fleming e un bun exemplu despre ceea ce Chatman numește stretching (care în italiană a fost tradus cu estensione [extindere] și care în cinema are acel efect numit sTow motion) i/m care într-adevăr discursul se încetinește în raport cu rapiditatea acțiunii. Jîisi ^tetehin^-ulcași scena - nu depind de numărul de cuvinte, - jajfe."p.așur p.e.,care textul i-1 impune cititorului. Chiar și în cursul unei lecturi în tăcere cititorul ie tentat ^rparcurează rapi<) descrierea lui Spillane, în timp ce e pus să guste (dacă putei

7. Casino [sic] Royal [sic], trad. Enrico Cicogna. Milano, Garzanti 1965, pp. 115-116. Și în acest caz calculul meu asupra timpului de lectură în raport cu numărul de cuvinte se bazează pe textul en^z

76

ț | și acest adjectiv pentru o descriere atît de atroce)

r ntul f_{c_n} Fleming^Folosirea termenilor. a metaforelor,* odul *de* a fixa atenția cititorului, îi impune celui ce-1 citește > Fleming să se uite la un om care primește un glonț în frunte în alt fel decât diLobicei, pe

cîn^x^r^șlil^utilizatejle^ | ne evocă viziuni de masacru care aparțin jleja_ ^
noastre de ciHtoTTsairdeiectalorL-----

-"frebuie admis că a compara zgomotul unui pistol cu.

cel afunei bule de aer, sau mejajbqjiu cel-d cei doi ochi care la un moment dat aj

"sa privească acolo unde al treilea nu privește, reprezintă un "exermjlii"al aceiut^fcc^de-cxtraniere)despre care vorbeau formalistii rusLj

în eseuul său despre stilul lui Flaubert⁸, Proust spunea că una dintre virtuțile acestui scriitor este aceea de a ști să redea cu mără cficnritntr imprmiajimpului. Iar el, Proust, care folosea treizeci de pagini ca să povestească cum se învîrtea în pat, se entuziasmaseră în fața finalului Educației sentimentale, din care pe mai frumos lucru, zicefnu este o ..frază' ci un spațiu alb. |

"*-r-""Frou^T ob"serva că Flaubert, care a zăbovit, pe paff^1DfffuTTx?

âiFmuTtor pagini, asupra neînsemnatelor acțiuni ale lui Frederic Moreau, accelerează către sfîrșit, cînd reprezintă unul dintre momentele cele mai

dramatice din viața acestuia. După lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, Frederic asistă la un asalt de cavalerie în centrul Parisului, și Flaubert descrie înfrigorat sosirea unei trupe de dragoni care galopau cu frâiele lăsate, arcuiți pe gîtul cailor, cu săbiile goale în mîini". Frederic vede un om din gardă repezindu-se

8 " A

■ /v proposito dello stile di Flaubert", in Giornate di lettura. ^{trac.} Pao^o Serini, Toiino, Einaudi, 1958, pp. 271-272.

77

cu spada în mînă, contra unui insurgent, care cade mort. "c_ej din gardă făcu dintr-o ochire un gol împrejuru-i; iar Frederic înlemnit, îl recunoscu pe Senecal."

Și în acest loc Flaubert introduce un spațiu alb, care însă lui Proust i se pare "urias". După aceea ("tară măcar umbra unei treceri, pe cînd măsura timpului devine, deodată în loc de sferturi de oră, ani, decenii", Flaubert scrie lapidar¹

"Călători. Cunoscii melancolia piroscafelor' .deșteptările friguroase sub un cort, farmecul peisajelor și al ruinelor, amărăciunea simpatiilor rupte brusc.

*Se întoarce; frecventă societatea, și avu din nou alte iubiri. Dar amintirea stăruitoare a celei dintîi le făcea pe loate fără vlagă; și apoi, violența dorin/ei, prospețimea simțirii se pierduse.*⁹

. Am putea spune că aici Flaubert a accelerat pas cu pas timpul discursului, la început pentru a reda accelerarea faptelor (sau a timpului fabulei), iar pe urmă. după spațiul alb, a inversat procedeul, și a făcut ca unui timp foarte scurt aj discursului să-i corespundă un foarte lung timp al fabulei. Ne găsim, cred, în fața unui xfgcXde. ^ semantic, ci ^ialaoli fwși. ÎJ1 care cititorul este ..obligat. să_ ^{eza} de către spațiul acela alb și uriaș. Timpul discursului este prin urmare efectul un{li strategii textuale care interacționează cu răspunsul cititorului și-i impune un timp de lectură.

Iar aici ne putem întoarce la întrebarea pe care ne-oî ■ -'pusesem în legătură cu Manzoni. De ce a intercalat el cîtevd

9. L'educazione sentimentale, trad. Lalla Rojnano, Torino. Einaudi.,1984, pp.577-579.

78

■ i de informație istorică despre slugile plătite știind P³ ^ j ^ ine că cititorul avea să le sară? Pentru că chiar și tul de a sări paginile cere timp, sau cel puțin dă impresia* - re nevoie de un anumit timp pentru a economisi altul. Cititorul trebuie să știe că sare acele pagini (fie și omitîndu-și c & 'e va c'tt! după acea) și trebuie să aibă onVin^{ff}erea că sare pagini ce conțin o informație esențială. Autorul nu numai că-i sugerează astfel cititorului că fapte ea acelea pe care i le povestește s-au petrecut cu adevărat, dar îi spune și cum anume acea întimplare mărunță își are rădăcina în Istoria cea mare. Dacă cititorul înțelege aceasta (chiar dacă a sărit paginile despre slugile plătite), degetul pe care don Abbondio și—1 vîră pe sub guler va deveni mult mai dramatic.

Cum anume' procedează un text ca să-i impună cititoruluTun timp de lectura? Vom înțelege mai bine lucrul acesta dacă luăm în considerare

ceea ce se întâmplă în arhitectură și în artele figurative.

De obicei credem r.nj^isjjă ^rtp în rm;e durațn ar e o..._ e.aparte.șXÎDxamtifl^ cu aceia.

al Jecturfi: muzica, de exemplu, și filmul, Jn film timpul ,, .discursului și timpul fabuljsniu coincid întotdeauna, în timp_ ce în muzică există p perfectă coincidență a celor trei timpuri ., (afară doar dacă nu voim să identificăm fabula cu o succesiune de teme, iar discursul cu tratarea complexă a acestora, așa îneît să se poată identifica un subiect care anticipează „sau reia aceste elemente tematice, cum se 'ntimplă la Wagner). Aceste arte alejimpiihijjermi doar un ^{lm}P al "recitirii" în sensul că spectatorul sau ascultătorul i^i ^{ene*lc}i.a_de_ojgeră de mai^multe^ori (iar acum

■ "Unientele de înregistrare ne permit s-o facem cu mai mare "Șurință).

79

■ji'1

Pare, dimpotrivă, că artele spațiului, cum sunt și arhitectura, nu au nimic de a face cu timpul (decît doar în sensul că ele pot manifesta timpul învechirii lor, și ne p_o« vorbi prin aceasta despre istoria lor), jij totuși, chiar și « operă vizuală cere un timp de a-i face înconjurul. Sculptu^* și arhitectura cer fi impuriTpnivcomplexitatea structurii lor, i un timp minim ca să te bucuri de ele. Poți petrece un an ^{rm}t? catgHralpj_din Chartres Jară să-i d

'to.atf,-,detaUikL arhitectonice și iconografice^ In schimb Beinecke Library de la Yale University, cu cele patru laturi egale ale ei și cu simetria regulată a ferestrelor ei, poate li înconjurată mai rapid decît catedrala din Chartres. O bogăție decorativă reprezintă ceva impus pe care forma arhitectonica îl exercită asupra celui ce privește, și cu cît sunt mai multe detalii, cu atît se cere mai mult timp ca să te explorezi.

Aniuienie Jgblouri impun o lectură nuiiti exemplu, să ne gîndim la o operă a lui(Pollock"3iînT" ~ vedere pînza se pretează la o inspecție rapidă (se vede doar materia informă), dar într-un al doilea timp se cere să interpretezi și descoperi dîra imobilă a procesului forni și - așa cum se întâmplă în păduri și în labirinturi dovedește greu de spus care linie trebuie preferată, și de să începi, ce cărare să alegi ca să. surprinzi imaginea f ceea ce fusese o acțiune, acea dinamică a dripping-uluiS în_ uajațivă e desigur greu de stabilit, cum s-a spus. care este timpul discursului și timpul lecturii, dar e neîndoios că adesea abundența descrierilor. minuțiozitateaajdelaluiP^ narațiunii, au nu atît o funcție de reprezentare, cît pe aceea de a încetini timpul lecturii, neutru ca cititorul să capete acel ritm pe care autorul îl crede neccsarpentru juie "bucura de textul sjiu. ^~ ---->

•/Există unele opere care, pentru a-i impune acest ritm

80

rului. identificăjin^juJJ^

ui lecturii. în televiziune ar fi vorba de "transmisie în *ț)e ajuns să ne gîndim la acel film în care Andy *■* vJarhol a luat imagini, pe întreaga durată a unei zile. de la ire state Building. în literatură e greu să cuantifici rinul de lectură, dar s-ar putea spune că pentru a citi V; ltinuil capitol din Ulysses ne trebuie cel puțin tot atîta timp -îț i-a trebuit lui Molly ca să navigheze în al ei Stream ol" consciousness. Uneori se

folosesc criterii proporționale: dacă-i nevoie de două pagini ca să spui că cineva a parcurs un kilometru, vor trebui patru ca să spui că a parcurs doi kilometri.

Acel mare năzdrăvan care a fost Georges Perec. la un anumit moment din viața lui a cultivat cu nostalgie ideea de a scrie o carte tot atât de vastă cât și lumea. Apoi a înțeles că nu o puica face, și s-a mulțumit, într-o carte ce se intitulează, întocmai. Tentative d'cpuisement d'un lieu parisien, să descrie "în direct" tot ce se petrecuse în Place Saint-Sulpice de la 18 la 20 octombrie 1974. Perec știe foarte bine că despre piața aceea s-au scris multe lucruri, dar își propune să descrie restul, ceea ce nici o carte n-a povestit totalitatea vieții. Ușor-e. vîe așează pe o băncuță. într-unul dintre cele două baruri ale pieții, și timp de două zile notează tot ce vede, diferitele autobuze care trec, un japonez care-1 fotografiază, un domn cu impenneabil verde; observă că toți trecătorii au cel puțin o mină ocupată, cu o geantă, o valioară. sau de mîna unui copil, de zgarda unui dîne; înregistrează pînă și trecerea unui domn care seamănă cu ăter Sellers. La 2 p.m. ale lui 20 octombrie, se oprește -imposibil să epuizeze tot ce se întîmplă în oricare locului urne și, !_a urma armei[^] ărtălia lui-este d[^] ot^Tpagin^Pși poate ^Ctită într-o jumătate de oră. Afară de cazul în care cititorul

81

U

■◀■r

nu o degustă lent timp de două zile, încercînd să-^{*} imagineze fiecă scenă descrisă. Dar în sensul ăsta n-am mai vorbi de lectură, ci de un timp al halucinațiilor. în același m(vj putem să folosim o hartă geografică pentru a ne închipui călătorii și aventuri extraordinare, dar în acest caz harta devenit pur stimulent, iar cititorul s-a transformat în narator Cînd cineva mă întreabă ce carte as lua cu mine pe j_re_ua pustie, răspund: "Cartea de telefon; cu toate personaj_ple acelea ale ei aș putea inventa povestiri nesfîrșite."

,Cîteodată. coin.gidejija celor trei timpuri (al fabulei [^] djsfuxsuluJ și al. lecturii) este ..căutată pentru, scop urijb ,42[^]fijj,artistice. Nu întotdeauna zăbava e indiciu de noblețe. Odată mi-am pus problema cum anume se poate stabili științificdacă un film este pornografic sau nu. Un moralist ar răspunde ca un film este poniografic~^wdacă. conține reprezentări explicite și minuțioase de acte sexuale. Dar î» multe procese pentru pornografie s-a demonstrat că unele opere de artă conțin astfel de reprezentări din scrupul realist, pentru a zugrăvi viața așa cum e, din rațiuni etice (întrucît se reprezintă desfrîul pentru a-1 condamna) și că. în orice caz. paloarea estetică a opereil_răscumpără natura obscenă Dar fhncfcă-i greu de stabilit cînd anume o operă acecu.adevărat preocupări realiste, cînd are intenții etice sincere, și cînd atinge rezultate satisfăcătoare estetic, eu am decis (după ce am examinat multe **hard-core** movies) că există o regulă infailibilă.

Trebuie controlat dacă într-un film (care conține și¹ reprezentări de acte sexuale) atunci cînd un personaj se urc^{*} într-un automobil sau într-un ascensor. timpujU_liscursultf Cfljpp.iHf[^]ntimp_{iii} acțiunii. Lui Flaubert îi ajunge un singur rînd ca să spîiria rî Frederic a călătorit mult timp. ia^r in

filmele normale se vede un personaj care urcă într-un avion-

82

a j vedem apoi cum sosește imediat, în cadrul următor, ca s»~

Î schimb, într-un film porno, dacă cineva urca în mașina ca
- se ducă cu zece blocuri mai încolo, mașina călătorește
t'rn p de zece blocuri - cât în realitate. Dacă cineva deschide
frigiderul și-și toarnă o bere ca s-o bea apoi în fotoliu, după
a deschis televizorul, acțiunea ia exact atîta timp cît v-ar
lua și dumneavoastră dacă ați face același lucru acasă.

Motivul e foarte simplu. Un film porno e conceput pentru a-1 satisface pe
spectator prin vederea unor acte X sexuale, dar n-ar putea oferi o oră și
jumătate de acte sexuale neîntrerupte, pentru că-i obositor pentru actori,
iar la sfîrșit ar deveni plicticos pentru spectatori. Se cere deci ca actele
sexuale să fie distribuite în cursul unei acțiuni. Dar nimeni n-are intenția
să cheltuie imaginație și bani ca să conceapă o acțiune demnă de atenție,
și nici spectatorul nu e interesat de acțiune, pentru că așteaptă numai
actele sexuale. Acțiunea se reduce deci la un șir minim de fapte cotidiene,
cum ar fi să te duci într-un loc, să-ți pui paltonul, să bei un whisky, să
vorbești despre lucruri neimportante, și este economic mai convenabil să
filmezi timp de cinci minute un domn care conduce un automobil decît să-
1 implici într-o scenă cu arme de foc a la Mickey Spillane (care, pe
deasupra, l-ar distrage pe spectator). De aceea tot ce nu este act sexual
trebuie să ia

- timp cît iasi în realitate - în timp ce actele sexuale vor tiebui să ia mai
mult timp decît cer ele de obicei în realitate, lata regula: atunci cînd într-
un film două personaje folose.se.

⁰ osi m realitate, avem certitudinea că ne găsim în fața unu? VgTâtîc -
bineînțeleas că trebuie să aibă și acte -■ altfeîunTîm cum este **Im Lauf
der Zeit** al lui Wim ^{rs}- în care se văd practic timp de patru ore două
so naje care călătoresc cu un camion, ar fi un film

pornografic, dar nu este. Se consideră că

- Atunci, nu venise și să-l cauți pe el-.....

- Nici prin vis. Dealtfel, ai văzut "persoana, cu cal ^ am vorbit e o femeie.

- Adevărat; dar femeia asia e o prietenă a lui Arami&.

84

i și timpul discursului j ^fc> ar iată

un caz, destul de ieșit din comun, în care, din motive străine de literatură,
un autor a reușit să inventeze un dialoy CP impresia fp Hnrp ^a mai rpnit
^rît un dialoti real.

Alexandre Dumas percepea, pentru romanele sale publicate în foileton, o plată
socotită la număr de rînduri. si deci era adesea înclinat să mărească numărul de
rînduri ca să-și rotunjească încasările. în capitolul 11 din **Cei trei mușchetari**,
D'Artagnan își întîlnește iubita, pe Constance Bonacieux, o suspectează de
infidelitate, și încearcă să înțeleagă de ce se afla ea noaptea prin preajma casei
lui Aramis. Și iată o parte, doar o mică parte, din dialogul care urmează între ei:

- Sigur că-dct, Aramis e unul dini re cei mai buni prieteni ai mei.

--*■

- Aramis? Cum ai zis?

- Haide, haide! Vrei să-mi spui că nu-l cunoști pe Aramis?

- E prima oară cînd aud pronunțîndu-se acest nume. -Asta înseamnă că-i prima

dală când vii în casa asia?

"" - Bineînțeles.

- 57 nu știai căe locuită de un tînăr?

- A'»-

- De un mușc-hetan'L

- Nicidecum.

'icelași

o să fie

spion.

. Habar n-am.

- Păi locuiește la el.

- Asta nu mă privește.

- Dar cine este?

- ()h! ăsta nu e secretul meu.

- Dragă doamnă Bonacieux, ești fermecătoare; dar îH timp ești femeia cea mai misterioasă...

- Și asta-mi strică?

- Nu; dimpotrivă, ești adorabilă

- Atunci dă-mi brațul.

- Foarte bucuros. Și acum?

- Acum însoțește-mă.

- Unde?

- Unde trebuie să mă duc.

- Dar unde te duci?

- O să vezi, fiindcă o să mă lași chiar la poartă.

- E nevoie sate aștept?

- Ar fi zadarnic.

- Dar ie vei întoarce singură?

- Poate cada, poate că nu.

- Dar persoana care o sate însoțească la întoarcere un bărbat sau o femeie?

- încă nn știu nimic despre asta.

- O să aflu eu! -!n ce fel?

- O să aștept ca să te văd ieșind.

- In cazul ăsta, adio!

- Cum așa?

- Nu mai ^im nevoie de dumneata.

- Dar îmi ceruseși...

- ■■■■ ajutorul unui gentilom, nu supravegherea unui

- Cuvîntu-i cam tare.

*- Cum se numesc cei care urmăresc pe cineva contrn
voinței lui?*

- Indiscreți.

- Cuvîntu-i prea blînd.

*- De ajuns, doamnă, văd că-i nevoie să fac tot ce-mi
cereți.*

- De ce te-ai lipsit de meritul de a o fi făcut imediat?

- Oare nu mă căiesc de asta îndeajuns?

- Chiar te căiești?

*- Nu prea știu nici eu. Dar ceea ce știu e că-ți promit să fac tot ce voiești
dacă mă lași săte-nsoțesc acolo unde te
duci.*

- Și apoi o săpleci?

- Da.

- Fără să mă spionezi la ieșire?
- Fără.
- Pe cuvânt de onoare?
- Pe cuvânt de gentilom.
- Bine, ia-mi brațul și hai.¹⁰

Sigur, mai cunoaștem exemple de "dialoguri destul de lungi și de inconsistente, de exemplu la Ionescu sau la Ivy Compton-Burnett, dar e vorba de dialoguri care sunt inconsistente pentru că vor să reprezinte inconsistența. În schimb, în cazul lui Dumas, un îndrăgostit impacient și o doamnă care ar trebui să se grăbească a-1 întâlni pe Lordul Buckingham ca să-1 conducă la regină n-ar trebui să piardă atîta timp în marivaudages. Aici nu avem o întîrziere

10. I tre moschettieri, trad. Marisa Zini, Torino, Einaudi, 1963, pp.110-111.

86

. ncțională, ci suntem mai aproape de zăbava pornografică. Și totuși Dumas era maestru în a cconstrui amînări nitive ear4 Sfr\^eau creării a ceea ce aș numi un timp al %erăbdării, pentnific^orog^josirejjLmej^sojiții dramatice"-MII acest senTContele de Monte Cristo e o capodopera. Aristotel prescrisese și el că în acțiunea tragică catastrofa și catarsis-ul final trebuiau precedate de lungi peripeții. Există un foarte frumos film, interpretat de Spencer Tracy, **Black day at black rock**, al lui John Sturges (1954), în care un veteran din cel de al doilea război mondial, un om blajin cu bmtul Ștîng paralizat (interpretat de Spencer Tracy), ajunge într-un orașel pierdut din Sud ca să caute un japonez, tată al unui soldat mort, și devine victima unui soi de persecuție cotidiană insuportabilă din partea unei bande de rasiști: spun insuportabilă, pentru el și pentru spectatorul care suferă timp de aproape o oră la vederea atîtor samavolnicii și a atîtor nedreptăți. La un moment dat, în timp ce bea ceva la un bar. Tracy e provocat de-un individ odios, și deodată omul acela liniștit face o mișcare rapidă cu brațul sănătos, și-1 lovește cu putere pe adversar: avîntul loviturii îl face pe cel "rău" să străbată tot localul și-1 azvîrle în stradă după ce spărsese ușa în bucăți. AcesLdeznodă|nînt yiolenLsosege n^așteptat, dar a fost pregătit de nenumărate amînări nespuse de dureroase care cîștigă, în desfășurarea acțiunii, valoarea unui catarsis, iar spectatorii se lasă relaxați în fotoliile lor. Dacă așteptarea ar fi fost scurtă, și chinul mai mic, catarsis-ul n-ar fi fost atît de deplin.

Italia este una dintre acele țări unde nu ești obligat să intri într-un cinematografia începutul spectacolului, ci poți intra în orice moment, și poți relua filmul de la capăt. Consider că e un obicei bun, deoarece cred că unTilm e ca și ^{Via}ța: eu în viață am intrat cînd părinții mei erau deja născuți

87

și Homer scrisese deja Odiseea, apoi am încercat s-recOnstruiesc fabula"înapoi, așa cum am făcut pentru Sylvj_e și de bine, de rău, am înțeles ce anume se petrecuse prjri lume înainte de intrarea mea. Și tot așa mi se pare just să facem și cu filmele. În seara în care văzusem acest film mi-am dat scama că după lovitura violentă a lui Spencer Tracy (care, rețineți, nu are loc la sfârșitul filmului) jumătate dintre spectatori se

ridica și ieșea. Erau spectatori care intraseră la începutul acelei delectatio morosa și rămăseseră ca să mai guste încă o dată toate fazele pregătitoare ale acelui moment de eliberare. De unde se vede că țîmpul nerăbdării nu folosește doar pentru a capta atenția spectatorului naiv de pr

a __niacerea.estet icăa

• spectatorului de al doilea nivel??

În fapt. nu aş voi să se creadă că aceste tehnici (care cu siguranță, sunt prezente cu mai mare evidență în povestirile de efect) aparțin numai literaturii sau artelor populare. Dimpotrivă, aş vrea să aduc un exemplu de zăbavă uriaș, dilatat pe sute de pagini, care servește la a pregăti un moment de satisfacție și de bucurie fără limite, pe lângă care satisfacția spectatorului unui film porno e un lucru mic și mizer. Vorbesc de Divina Comedie de Pante Alighieri. Și vă vorbesc de ea gîndindu-mă ȚpTcflfforfflei model (pe care trebuie să ne străduim" â-1 încarna)'tuTom dnvfcisail-Mediu, om ce credea cu tărie că pelerinajul nostru pămîntesc trebuie să culmineze cu acel moment de extază supremă care este viziunea lui Dumnezeu.

Însă acest cititor se apropia de poemul danteșc ^ca de, ULQBSiă narati\ ă %și avea dreptate Dorothy Sayers atunci cînd-prezentîndu-i cititorului englez poemul pe care-1 tradusese-îi recomanda" "să-1 citească de la, început pînă la fit

'rlu-se în °oia narațiunii," Cititorul trebuie să-și dea că săvîrșește o lentă explorare a cercurilor infernale,

: centrul pămîntului, pînă la costișele Purgatoriului ^{bU}"jj_nuînd apoi dincolo de Paradisul Pămîntesc, din~sferă în ^c+~ră dincolo de planetele și de stelele fixe, pînă în Empireu, să ajuimă să-1 vadă pe Dumnezeu în esența sa cea mai intimă.

Acesta călătorie nu este altceva decît o lungă, interminabilă zăbovire, în decursul căreia întîlnim suite de personaje, suntem implicați în dialoguri despre, politica tirnpuîui, despre teologie, despre iubire și despre moarte, asistăm la scene de suferință, de melancolie, de bucurie - și adesea dorim să le sărim ca să accelerăm pasul, dar sărind știm totuși că poetul înaintează cu și mai mare încetineală, și aproape că am voi să neîntoarcem înapoi pentru a-1 aștepta să-nTăjungă. Și toate astea pentru ce? Pentru a ajunge la momentul acela în care poetul va vedea ceva ce nu e în stare să exprime, pentru că îi "cede la memoria a tanto oltraggio":

Nel suo profondo vidi che s'interna legato con am ore in un volume, cio che per l'universo si squaderna:

sustanze e accidenș e lor costume quasi confiați insigne, per tal modo che cio ch'i' dico e un semplice lume.ⁱ

rotliy Sayers, Introducere la **The Divine Comedy**,

^{1a}"nonds\vonli, Penguin, 1949-1962,p.9.

ⁱⁱⁱ Parad^{so} [Paradisul]. XXXIII, 85-90. .

89

[în sînul lor văzut-am cum s-așterne, de dragoste cuprins ca-n cingătoare, tot ce răzleț prin univers se cerne, și ce-i substanță-n el ori întîmplare, și legătura lor, unite-astfel, că tot ce

spun e palidă lucoare.]

(trad. Eta Boieriu)

Dante spune că nu reușește să exprime ceea ce a văzut (chiar dacă a reușit cel mai bine dintre atîția alții) și indirect. îi cere cititorului să încerce să-și imagineze, acolo unde pentru el "all'alta fantasia qui manco possa". Cititorul e satisfăcut: aștepta acel mîianient în care ar trebui să se găsească t'atã-n față cîjindigibilul- Și pentru a încerca acea emoție era necesara lungă și înceată călătorie precedentă, în cursul căreia nu se pierduse timp: în așteptarea unei întîlniri ce nu se putea întrezări decît într-o orbitoare tăcere, se învățaseră anumite lucruri despre lume - lucru care și este soarta cea mai bună ce ne așteaptă, în viață, pe fiecare dintre noi.

Ț Fac parte din zăbava narativă multe descrieri, de lucruri, personaje, sau peisaje. **fProblema** este .Li ce anurme ^servesc pentru scopurile acțiunii/într-un studiu mai vechia' meu despre romanele lui Ian"* Fleming cu James Bond \ scoteam în evidență că în astfel de povestiri autorul dedica lungi descrieri unei partide de golf, unei curse #■ automobilul, meditațiilor unei fetișcane despre marinarul

13. "Le strutture narrative in Fleming" ("Structurile narative" Fleming), în *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 197°-

90

apare pe pachetul de țigări Player's, sau mersului lent al °a ' insecte, în timp ce dă gata în cîteva pagini, iar uneori în ^uAⁿ va rînduri, evenimentele cele mai dramatice, cum ar fi un ^c la Fort Knox sau lupta cu un rechin. Deduceam că H scrierile acestea au unica funcție de a-1 convinge pe cititor -- citește o operă de artă, deoarece se corjfcderă, că deosebirea dintre literatura "bună" și literatura "proastă" • "nrista în tãptuTcãcea de a doua abundă în descrieri, pe cînd pmTuTcuts **to the chase**. Intre altele, Fleming își rezervă descrierile unor acțiuni pe care cititorul Lâ^uțut sau ar putea să le îndeplinească (o partidă de cărți, o cînăT^o~rTaie "turcească), în timp r,e.rP7nl^ă..pe seurt- ceea-re rititorn^ n-ar putea niciodată visa să facă, cum ar fi fuga dintr-un castel agățîndu-te de un balon aerostatic. Zăbovirea asupra a ceea ce e **deja vu** servește la a-i permite cititorului să se identifice cu personaiul și să viseze că este ca el. j Fleming încetinește la lucruri inutile și accelerează la esențial, pentru că a zăbovi asupra a ceea ce e superfluu are funcția eretică a lui

dele.ct.atio morosa, și pentru că știe că noi știm că întîmplările povestite în ton ațîțat sunt cele mai dramatice. Manzoni, ca un bun narator al secolului al XIX-lea romantic, utilizează în esență (dar cu anticipație) aceeași strategie ca și a lui Fleming, și ne face să așteptăm spasmodic faptul care trebuie să se-ntîmple; însă nu pierde timpul cu lucruri neesențiale. Don Abbondio care-și învîrte degetele pe sub guler și se întreabă "ce să fac?" reprezintă în societatea italiană a secolului al XVII-lea sub

dominația străină. Meditația unei aventuriere pe marginea

Unei cut:ii de Player's spune prea puțin despre cultura din

impui nostru - spune numai că ea e o visătoare, sau o **bas-**

eu" m timp ce zăbava lui Manzoni asupra incertitudinilor

¹ Uon Abbondio o explică multe lucruri, și nu numai

91

despre Italia din secolul al XVII-lea, ci și despre cea din secolul al XX-lea.

Însă alteori zăbava are o altă funcție. Mai există și timpul insinuării. Sfântul Augustin, care era un subtilist de texte, se întreba de ce oare de fiecare dată Biblia se pierdea în acele lucruri ce păreau superfluități, descrie inutil, de veșminte, de palate, parfumuri sau bijuterii/ Posibil ca Dumnezeu, inspiratorul autorului biblic, să-și piardă atâta timp, pentru a înclina către poezia lumească • Evident că nu. Dacă apăreau încetiniri, neașteptate ~ așteptarea textului ui, aceasta însemna că în respectivele cazuri Jjata tură încerca să ne, facă să înțelegem m ^huia să citim

Scripturi

și să interpretăm, ceea ce era descriș acolo, ca pe o alegorie sau un simbol" ~r ^

"Vă cer scuze, dar trebuie să mă întorc la Sylvie a, U ^ i Nerval. Vă amintiți probabil că naratorul, în capitolele 1 și 2, o noapte de insomnie petrecută reevocându-și anii săi tineri, se hotărăște să plece la Loisy. În toată noaptea - Însă nu știe cât e ora. E posibil ca un tânăr bogat, educat, iubitor de teatru, să nu aibă în casă un ceas? Nu-1 are. Sau poate că îl are, dar e un ceas care nu funcționează, iar lui Nerval îi trebuie o pagină ca să-1 descrie:-

în mijlocul strălucirilor tuturor acelor nimicuri, pe care era la modă săle aduni la un loc în epoca aceea, ca să redai culoarea locală unui apartament din alte vremuri, își arăta luciul nou o pendulă din lemn - aceea informă-debroas ^.' țestoasă, din Renaștere, a cărei cupolă aurită dominată de figura Timpului e susținută de cariatide în stil medicean, ce se odihneau, la rândul-le, pe niște cai cu copilele ridicate. Imaginea, de acum istorică, a unei Diane, cu brațul odihnindu-i-se pe cerbul ei, apare în basorelieful sub cadranul 1 cărui fond gravat în metal se înșiruiau cifrele smălțate f_{or} Mecanismul, fără îndoială excelent, nu mai fusese i-v de două secole. Nu ca să aflu ora cumpărasem aceea din Turenne.

Iată un caz în care zăbava nu folosește atât la încetinirea acțiunii, sau să-1 îndemne pe cititor la pasionante nimbări inferențiale, ci pentru a-i spune că trebuie să fie limbă

pregătit să intre într-o lume în care măsura normală a timpului contează foarte puțin, și în care ceasurile s-au spart, s-au lichefiat, ca într-un tablou de Dalí.

r>jar în Sylvie există și un timp al rătăcirii. De aceea spuneam eu la sfârșitul celei de a doua conferințe că, de fiecare dată când mă întorc să recitesc Sylvie, uit tot ceea ce știu despre textul acesta și mă trezesc pierdut în labirintul timpului. Nervii poartă aparent divagații de cinci pagini despre ruinele din Ermenonville evocându-1 pe Rousseau, și cu siguranță că nici una dintre aceste divagații nu-i întâmplătoare în ceea ce privește scopul unei înțelegeri mai depline a istoriei, a epocii, a personajului: dar mai presus de toate Jc gâgă ^ divaga ^ e și înțeles... contribuie. Jfu a=L Mntroduce pe cititor în acea pădure a timpului din care va putea ieși numai cu prețuri multe sfârșit

ăjijpej]tmca.ar)oj_șă_ . dorea«atșă jjattg- din nou în ea). /
 ' Promisese că voi vorbi despre capitolul al 7-lea din
 Syvivic. Naratorul, după două analepse, cărora am reușit să le
 atribuim un loc în structura fabulei, ajunge la Loisy. E ora
 Patru dimineța. Aparent, el vorbește despre seara aceea din
 1 ^8 în care se întorcea, acum adult, la Loisy, și descrie
 Peisajul străbătut de trăsură, folosind timpul prezent. Și
 'odată își amintește iarăși: "A^pTo m-a ținsoțit într-o seară
 rate' e lui Syvivic..." Care seară? Înainte sau după cea de a

92

.w #•

două sărbătoare de la Loisy? N-o vom ști niciodată, nici nu trebuie s-o
 știm. Mai mult, naratorul trece din nou la prezent și descrie locul acelei
 seri, dar așa cum ar putea să mai fie {* momentul povestirii sale, și este
 un loc plin de amintiri ale Medicilor, cum e ceasul descris cu câteva pagini
 mai înainte. Apoi se întoarce la imperfect, și apare Adrienne - pentru a
 doua și ultima oară în text. Apare, ca actriță la teatru protagonistă a unei
 reprezentări sacre, transfigurată de veșmîntul ei, ca și de vocația ei acum
 monahală. Viziunea e atît de imprecisă, încît în acest punct naratorul
 exprimă o îndoială ce ar trebui să domine asupra întregii povestiri:
 "reconstituind amănuntele astea, mă întreb dacă sunt reale, dacă nu le-
 am visat cumva..." Și apoi se întreabă dacă apariția lui Adrienne fusese
 tot așa de reală ca și evidența incontestabilă a Abației din Châalis. Apoi,
 printr-o subită reîntoarcere la prezent: "Dar poate că amintirea asta e o
 obsesie!" Acum însă trăsura tocmai ajunge la Loisy, iar naratorul scapă de
 universul visului.

Iată, deci: o lungă zăbavă pentru a nu spune nimic, nimic cel puțin care
 să privească evoluția fabulei. JNfumaie ca să spună că timp, vis și memorie
 se pot contopi și că ytoria cititorului este să se piardă în bulboana ce nu
 le mai disting»

Dar mai este un mod de a zăbovi în text, și de a pierde timp în el, pentru a
 reda spațiul. I ^ruijnr^Jl gurile retorice mai puțin definite și analizate
 este ^ipotipoz^ Cum reușește un text verbal să ne pună ceva subocnî, ca
 și cum l-am vedea? Doresc să închei sugerînd că unul dintre mpdurile de
 a reda impresia șpandui. este de a dilata, față dfi-timpul-fabulei, fie
 timpul discursului, fie timpul lecturii.

Una dintre întrebările ce i-au intrigat pe cititorii italieni este de
 ce[Manzoni]foierde atîta timp, la începutul
 romanului Logodnicii, ca să descrie lacul Como. Putem sa-'

94

- tăm lui Proust faptul că ne descrie în treizeci de pagini 'bulațiile' lui
 înainte de a adormi, dar de ce Manzoni trebuie . irosească o pagină
 zdravănă ca să ne spună că "A fost dată un lac, și de aici începe povestea
 mea?"

Dacă am încerca să citim bucata aceasta ținînd în față o hartă geografică,
 vom vedea că descrierea se efectuează asociînd ^jdouă tehnici
 cinematografice, "trânsfocatorul și proiecția încetinită ^ Să nu-mi spuneți
 că un 'autor din secolul al XIX-lea nu cunoștea tehnica cinematografică:
 regizorii de film sunt cei care' cunosc tehnicile narativei din secolul al
 XIX-lea. Este ca și cum filmarea ar fi fost făcută dintr-un elicopter care-i

pe cale să aterizeze încet (sau ar reproduce felul cum Dumnezeu își plimbă privirea din înaltul cerurilor ca să distingă o ființă omenească de pe scoarța pământului). Această primă mișcare continuă de sus în jos începe cu ojiinienșiune."geografică":,

"Acea ramificație a lacului Como, ce se îndreaptă spre miazăzi, printre două lanțuri neîntrerupte de munți, toată numai unduiri și golfuri', după cum munții înaintează sau se retrag, ajunge, aproape dintr-o dată, sase îngusteze, și să capete curgere și înfățișare de fluviu, avînd un promontoriu la dreapta și o costișă largă pe partea cealaltă..."

Dar după aceea priveliștea abandonează dimensiunea ieografică pentru a pătrunde încet într-o __ dimensiune topografică, acolo unde putem începe să identificăm un pod Ș" să distingem malurile:

"•-. iar podul, care aici unește cele două maluri, pare W& Jă și mai bine această transformare.

95

yr

*și a pune un semn în locul unde lacul sfîrșește, și un, începe din nou Adda, pentru ca apoi să-și reia din- n numele de lac, acolo unde țărmurile,,depărtîndu-se iară-între ele, lasă apelor loc să se întindă și să se oprească * alte golfuri și unduiri".*

Atît viziunea geografică, cît și cea topografică înaintează de la _nord_ către siidTurmînd întocmai cursul (fe izvorîre al rîului; și ca urmare, mișcarea descriptivă de\ amplu către strimt, dinspre lac spre rîu. Și după ce se petrece asta, pagina face o altă mișcare, de data aceasta nu *Ut* cobrîre din înălțimea geografică spre jocul topografic, ci din adîncime către părțile laterale: în acest moment optica se răstoarnă, munții sunt văzuți din profil, ca și cum, în sfîrșit, i-ar privi o ființă omenească:

Coasta, formată din depunerile a trei torente mari, coboară sprijinită de doi munți ce se ating, unul zis al Sj. Martin, celălalt, în grai lombard, Resegone, după vîrfulețele lui înșiruite la rînd, care într-adevăr îl fac să semene cu un ferăstrău: așa încît, nu-i nimeni, care imediat ce-l zărește, atunci cînd îl are-n față-i, ca de pildă de sus <k pe zidurile din Milano care privesc spre nord, să nti-l' deosebească pe dată, după asemuirea, asta, în g'reabănul acela lung și larg, de ceilalți munți cu nume mult mai neînsemnate și cu forme mai obișnuite.

Acum, după ce s-a ajuns la o scară_ ajieneasca, cititorul poate să distingă torente, coastele și văioagele. pînă la cel mai mic amănunt al șoselelor și al drumurilor, al tufişurilor și al trunchiurilor, descrise ca și cum ar fi "străbătute cu pasul", prin sugestiiimmjuaaai-¥^uale» a

dar și t

"^ O bucată bună de drum, coasta urcă cu o pantă lenlă ■ • nlinuă; cipoii se rupe în adîncituri și văioage, în cuinii și ' - sane, urmînd osatura celor doi munți, și lucrarea apelor. Fsia ultimă tăiată de strîmtorile torentelor, e aproape toată lină de hățișuri și trunchi; restul, cîmpie și vii, presărate cu, v goare, cu conace, cu așezări; în cîte o parte păduri ce se prelungesc în sus pe munte. Lecco, moșia cea mai mare din împrejurimi, dă nume locului și se întinde puțin mai încolo de pod, pe malul lacului, ba chiar intră și se găsește cu o parte în lacul însuși, atunci cînd el își umflă apele...

Iar aici Manzoni face altă alegere: -deJ.n permrafie trece la istorie. Începe să povestească istoria locului care a fost până acum descris geografic. După istorie vin spusele localnicilor, și în fine îl întâlnim pe una din străduțele acelea pe don Abbondio care se îndreaptă către fatala întâlnire cu slugile plătite.

Maazaoui.iriffP&■■■*& •descrLeJasușIndu-^jjunctul de vedere al lui Dumnezeu, marele Geograf, și încet, încet, își ședere al omului, care locuiește înlăuntrul

ia punctul

peisajului. Dar faptul că abandonează punctul de vedere al lui Dumnezeu nu trebuie să ne înșele. La sfârșitul romanului -. dacă nu pe parcurs - cititorul ar trebui să ^și dea seama că el ••JJ°..povestește aici o întâmplare care nu e doar istoric .UîP.e.Ueașcă ci istoria Providenței Divine/ care dirijează.. .corectează, salvează și rezolvă. Începutul **Logodnicilor** nu e Hⁿ exercițiu de descriere peisagistică: e un mod de a pregăti de îndată cititorul să citească o carte al cărei protagonist este cineva care privește din înalt lucrurile omenești.

Am spus că am putea citi această pagină privind mai

:^

întâi o hartă geografică și apoi o hartă topografică. Dar nu-j necesar: dacă-i citită bine, ne dăm seama că Manzoni însuși desenează această hartă, tocmai pune în scenă un spațiu Privind către lume cu ochii creatorului ei, Manzoni concurență: el **construiește**)nmen lui nrrntivă, jn împrumut aspecte din lumea reală.

"" Dar "despre acest procedeu vom spune mai multe (prolepsă) la viitoarea conferință.

j cu
ti+

98

4.

PĂDURILE POSIBILE

A fost odată... "un rege!" - vor spune de îndată stimații mei ascultători. Exact, de data asta ați ghicit. A fost odată ultimul rege al Italiei, Vittorio Emanuele III, trimis în exil la sfârșitul războiului. Acest rege avea faima de a fi om cu o modestă cultură umanistă, și interesat mai mult de probleme economice și militare, chiar dacă era un pasionat colecționar de monede antice. Se povestește că într-o zi ar fi trebuit să inaugureze o expoziție de pictură, și că era deci obligat să parcurgă sălile admirând tablourile. Ajuns în fața unui foarte frumos peisaj, care reprezenta un sătuc așezat pe pantele unui deal, s-a uitat îndelung, apoi l-a întrebat pe directorul expoziției: "Câți locuitori are satul acela?"

Regula fundamentală pentru a aborda un text narativ este ca cititorul să accepte, tacit, un **pact ficțional** cu autorul, pactul pe care Coleridge îl numea "suspendarea incredulității". Cititorul trebuie să știe că ceea ce i se povestește este o întâmplare imaginară, fără ca prin asta să considere că autorul spune o minciună. Pur și simplu, așa cum a spus Searle¹, autorul se **preface** că face o afirmație

1 o/-) Searle "Statuto logico della finzione narrativa", în VS f 7 ' ^78 (Număr special despre "Semiotica textuală: lumi Posibile și narativitate"), pp. 149-162.

adevărată. Noi acceptăm pactul ficțional și ne prefacem că ceea ce povestește el s-a întâmplat cu adevărat.

Avînd și eu experiența de a fi scris două romane care au atins cîteva milioane de cititori, mi-am dat seama de un fenomen extraordinar. Pînă la cîteva zeci de mii de exemplare (această stimă se poate schimba de la o țară la alta) întîlnești de regulă cititori care cunosc perfect pactul ficțional. După aceea, și cu siguranță de la primul milion de exemplare în sus, intri într-un pămînt al nimănui, unde nu se știe dacă cititorii sînt la curent cu pactul.

În **Pendulul lui Foucault** al meu, în capitolul 115, personajul Casaubon, în noaptea de 23 spre 24 iunie 1984, după ce asistase la o ceremonie diabolică în Conservatorul de Arte și Meserii din Paris, parcurge, ca posedat, Rue Saint-Martin toată, traversează Rue aux Ours, ajunge la Centre Beaubourg și apoi la biserica Saint-Merri, și de acolo o ia pe diferite străzi, toate numite, pînă la Place des Vosges. Trebuie să spun că, pentru a scrie capitolul acela, timp de mai multe nopți făcusem același parcurs, cu un registrator în mînă, ca să notez ceea ce vedeam și impresiile mele.

Mai mult, pentru că am un program pentru computer capabil să-mi deseneze cerul la orice oră și din orice an, la orice latitudine și longitudine, am fost preocupat să știu și dacă în noaptea aceea era lună, și în ce poziție putea fi văzută la diferite ore. Nu am făcut asta din grija pentru realități, pentru că nu sînt Emile Zola. Însă cînd povestesc îmi place am în fața ochilor spațiile despre care povestesc: asta îmi dă un soi de confidență cu faptele și-mi servește ca să mă identific cu personajele"? După ce publicasem romanul, am primit o scrisoare de la un domn care, evident, se dusese la Bibliothèque Na  ionale ca să citească toate ziarele din 24 iunie 1984. Ș¹

care eu n-o

•v

scoperise că, în colțul străzii Reaumur, pe iseffl. dar care realmente intersectează la un moment dat R e Saint-Martin, după miezul nop  ii, mai mult sau mai t  n pe ^{la} ora ^{la} care ^{la} recea Casaubon, fusese un incendiu -incendiu de dimensiuni destul de mari. dacă ziarele. r  biser   de el. Cititorul mă î  ntreba cum făcuse Casaubon că ' nu-l văzuse.

Ca să mă distrez, i-am răspuns că probabil Casaubon văzuse incendiul, î  ns   dacă nu-mi-1 pomenise, avea probabil vreun motiv misterios, lucru care mi se părea natural î  ntr-o povestire a  sa de pl  n   de mistere adevărate și false. Bănuiesc ' că cititorul acela mai stă și î  ncearc   și acum să descopere de ce Casaubon a trecut sub tăcere incendiul și dacă nu e cumva la mijloc un alt complot al Templierilor.

Cu toate acestea, respectivul cititor - fie el și u  sor paranoic - nu era cu totul vinovat. Eu îl făcusem să creadă că povestea mea se desf   ura î  n Parisul adevărat, și-i specificasem p  n   și î  n ce zi. Dacă î  n cursul unei descrieri at  t de minu  ioase i-a  ș fi spus că î  n fața Conservatorului se î  n  l  t   Sagrada Familia a lui Gaudi, cititorul ar fi avut dreptate să se supere, pentru că dacă ne aflăm la Paris, nu ne aflăm la Barcelona. Avea dreptul să meargă să caute un incendiu care avusese loc î  n noaptea aceea

la Paris, dar care în romanul meu nu era?

Eu consider că acel cititor a exagerat pretinzînd căo\, acțiune imaginară să se adecveze complet lumii reale la care ^{se} rețereă, însă problema nu e atît de simplă. Înainte de a-l condamna, să vedem cît de condamabil era cu adevărat regele Vittorio Emanuele III.

Cînd intrăm în pădurea narativă ni se cere să iscălim « P^ac ui ficțional cu autorul, și sîntem dispuși să ne așteptăm | "Pii să vorbească; dar atunci cînd Scufița Roșie este

101

r

|

/

înghițită de lup credem că este moartă (iar convingere este foarte importantă pentru catarsa finală, cîP pentru a simți plăcerea extraordinară a învierii ei). Credem c^v lupul este păros și cu urechile ascuțite, mai mult sau m_a-puțin ca și lupii din pădurile reale, și ni se pare natural ca Scufița Roșie să se comporte ca o fetiță, iar mama ei ca o femeie adultă, plină de grijă și responsabilă. De ce? Pentru că așa se întîmplă în lumea experienței noastre, o lume pe care, deocamdată, fără prea multe scrupule ontologice, o vom numii lumea reală.

Ceea ce spun eu aici poate să pară foarte clar, dar nu este, dacă ținem cu tărie dogmă suspendării incredulității. Pare așadar că, dtind povești de ficțiune, noi suspendăm «incredulitatea privitor la anumite lucruri, dar nu și la altele. Și dacă, așa cum vom vedea, granițele între ceea ce trebuie să/credem și ceea ce nu trebuie să credem sînt destul de ambigui, cum să-1 considerăm total în greșeală pe Vittorio Emanuele III? Dacă din tabloul acela Vittorio Emanuele trebuia să admire numai calitățile estetice, culorile, siguranța perspectivei, rău făcea că se interesa de locuitorii satului, însă dacă intrase în el așa cum se intră într-o lume narativă, imaginîndu-și că se plimba pe colinele acelea, de ce oare nu trebuia să se întrebe pe cine ar fi putut întîlni odată ajuns în sat, și dacă acolo ar fi putut găsi o locandă liniștită? Dacă tabloul era, așa cum îmi imaginez, realist, de ce trebuia să creadă că satul acela era nelocuit, sau bîntuit de fantome ca un sat din Lovecraft? Atît de mare este în fond tarmecm[^] oricărei narațiuni, fie ea verbală, fie vizuală: ne încnîde în^{tr}fl I hotarele unei lumi și ne face, într-un fel, s-o luăm în serios| Ne despărțisem la sfîrșitul conferinței precedente spunînd că Manzoni, descriind lacul Como, construia ° lume. Și cu toate acestea lua cu împrumut caracteristici

102

Trafica din lumea reală. Oricine va putea obiecta că . ^ ta se petrece numai într-un roman istoric, dar am văzut ^a.~ se petrece și într-un basm, numai că se schimbă , : dintre realitate și invenție.

Deștepîndu-se într-o dimineață din niște vise tulburi, frezor Samsu se pomeni prefăcut, în patul său, într-o insectă uriașă?

Un frumos început pentru o întîmplare fantastică, fără îndoială. Ori o credem, ori mai bine aruncăm "Metamorfoza" .lui Kafka. însă continuăm să citim:

Stătea lungit pe spinarea, dură ca o platoșă, și în&find capul oricît de

puțin, își putea vedea pîntecele închis la culoare și bombat, brăzdat de niște nervuri arcuite, peste care abia se mai ținea cuvertura, care acum era gata să lunece de lot pe jos. Pe sub ochii lui se mișcau neputincioase multek-i piciorușe, de o subțirime dezolantă dacă le comparai cu trupul lui din vremea obișnuită.

Această descriere pare să sporească incredibilitatea faptului, dar de fapt o reduce la dimensiuni acceptabile.

E extraordinar ca un om să se trezească transformat într-un gândac, dar dacă așa trebuie să fie, acest gândac trebuie să aibă natura insectelor pe care le cunoaștem. Aceste Puține rînduri din Kafka sînt un exemplu nu de suprarrealism,^{CI} de realism. Trebuie doar să ne amintim că acest gândac

"■ Citatul de aici și cele care urmează sînt extrase din Franz Kafka, *La metamorfoză*", ("Metamorfoza") în **Racconti**, trad. Giulio Sc^{li}avoni, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, pp. 124-125.

103

foarte normal e "urias", lucru care nu-i puțin în ceea ce privește pactul ficțional. Pe de altă parte nici lui Gregor nu vine să-și creadă ochilor: "Oare ce mi s-a întîmplat?" . "" întreabă el. Dar să mergem mai departe. Urmarea descrierii nu e fantastică, ci absolut realistă:

Nu visa cîtuși de puțin. Odaia lui, o odaie normală pentru o făptură omenească, chiar dacă era cam prea mici se afla tot acolo, liniștită între cei patru pereți ai ei.

Și descrierea continuă, arătîndu-ne o cameră la fel cu miile de camere pe care le cunoaștem. Mai încolo, ni se va părea absurd că părinții și sora lui Gregor acceptă, iară să-și pună prea multe întrebări, că ruda lor a devenit un gândac, dar reacția lor în fața acestui monstru este aceea pe care ar avea-o orice locuitor al lumii reale: toți sînt terorizați, dezgustați, răvășiți. Pe .scurt,, pentru a construi o lume absurdă, Kafka are nevoie să o introducă pe fundalul lumii reale. Dacă Gregor ar găsi în odaie și un lup vorbitor și împreună s-ar hotărî să se ducă să ia ceaiul la Pălărierul Nebun, am avea o altă povestire (lăsînd la o parte că șt aceasta ar avea ca fundal multe aspecte ale lumii reale).

Dar să vedem ce anume se întîmplă într-o lume și mai puțin verosimilă decît aceea a lui Kafka, anume aceea pe care Edwin Abbott ne-o descrie în **Flatland**, prin gura unui locuitor al lumii aceleia:

Imaginați-vă o foaie vastă de hîrtie, pe care nișc Linii drepte, niște Triunghiuri, niște Pătrate, >tișe Pentagoane, Hexagoane și alte figuri geometrice, în toc să rămîină nemișcate la locul lor, s-ar mișca încoace și încolo, libere, pe suprafață sau înlăuntrul ei, dar fără să poată să se

104

... j_e r_e ea și fără să poată să se afunde în ea, ca niște r bre. îri'sfîrșit - însă consistente și cu contururi luminoase. |~ind astfel veți avea o idee destul de corectă despre țara mea și a compatrioților mei."

Dacă noi am privi această lume bidimensională de us așa cum privim figurile spațiului euclidian dintr-o carte de geometrie, am fi în stare să le recunoaștem. Dar pentru locuitorii Flatlandei susul nu există, pentru că e un concept care cere cea de a treia dimensiune, iar ei nu o cunosc.

Așadar locuitorii Flatlandei nu se recunosc la prima vedere.

Noi nu sîntem în stare să vedem nimic din toate astea, cel puțin nu în așa

măsură încât să deosebim o figură de alta. Nimic nu e vizibil pentru noi, și nici nu poate fi. decît niște Linii drepte.

În cazul în care cititorul ar găsi neverosimilă această situație, Abbott se grăbește să-i arate posibilitatea în termenii experienței noastre din lumea reală;

"Cînd eram în Spațiolanda am auzit spunîndu-se că marinarii voștri au o experiență destul de asemănătoare atunci cînd, slrăbătînd mările voastre, zăresc la orizont o insulă sau o coastă îndepărtată. Uscatul din depărtare ar putea ți plin de golfuri, promonlorii, unghiuri concave și convexe în orice număr și dimensiune; totuși de departe voi nu vedeți nici unul dintre lucrurile astea... Nu vedeți altceva

* Este vorba de **Flatland: a Românce of Many Dimensions**,

operă publicată anonim de Edwin Abbott în 1882, una dintre primele meditații despre cea de a patra dimensiune (n.t.)

105

decît o linie cenușie și continuă pe apă"/

a, fapt aparent imposibil Abbott, ițiile de posibilitate prin analogie cu ceea ce e posibil în lumea reală. Jar cum deosebirile de formă reprezintă pentru locuitorii Flatlandei diferențe de sex și de castă, și de aceea trebuie să știe să deosebească un triunghi de un pentagon, iată că Abbott, cu mare ingeniozitate, ne demonstrează cum e posibil, pentru clasele inferioare, să-i recunoască pe ceilalți după voce sau cu ajutorul pipăitului ("5. Despre metodele noastre de a ne recunoaște unul pe altul"), în timp ce clasele superioare recunosc prin vedere, datorită unei caracteristici providențiale a lumii aceleia, care-i mereu invadată de ceață: iată că, după Nerval, întîlnim un alt efect de ceață, dar de data asta nu face parte din discurs, ci din fabulă, și anume din caracteristicile Flatlandei.

Dacă n-ar fi Ceața, toate liniile ar fi la fel de netede și nedeosebite între ele... Dar acolo unde e o ceață destul de deasă, iată că obiectele aflate la o distanță, să zicem, de un metru, sînt simțitor mai netede decît acelea ce se găsesc la nouăzeci și cinci de centimetri; ca urmare, avînd experiența unei observări atente și constante, sîntem capabili să deducem cu mare precizie configurația obiectului observat.

Pentru a face mai verosimil procedeul, Abbott desenează felurite corpuri regulate, cu o mare precizie de calcule geometrice, pentru a demonstra că, întîlnind un triunghi, e evident că se percepe din el vîrful ca fiind foarte

3. "1."Despre natura Flatlandiei", în **Flatlandia**, trad. Masolino d'Amico, Milano, Adelphi, 1966, pp.31- T3.

4."6. Despre recunoașterea la vedere", **op,cit., p.55**

Îl 106

I

trălucitor, pentru că e mai aproape de observator, în timp ce „nubele laturi liniile fumegă progresiv în umbră pentru că
nt treptat învăluite în ceață. întreaga experiență geometrică dobîndită în lumea reală este chemată în cauză ca să facă posibilă această lume ireală. Am putea spune că, j3ejf^jyaej^Qsimilă, lumea lui Abbott este, cu toate acestea,,a Jurne posibilă perceptiv și__ geometric - cum, în fond, ar fi fost fiziologic posibil ca, printr-un accident în evoluția speciei, să fi existat odinioară lupi dotați cu organe fonatoare și cu un creier capabil să-i facă apti de folosirea cuvîntului., însă au fost analizate cazuri de așa-zisă **self-**

voiding fiction (am putea spune, de "narativă autocontradictorie"), adică de texte narative care-și dovedesc, își arată fățiș propria, loc imposibilitate. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în Flatlanda, în lumile -respective

*entități posibile par a fi aduse la existență fictivă cu ajutorul aplicării de procedee convenționale de autentificare; însă stalului lor ontologic rămîne îndoielnic, deoarece fundamentele însele ale mecanismului de autentificare sînt subminate la baza lor... Textul lui Robbe-Grillet **[La maison de rendez-vous]** construiește desigur o lume imposibilă, un nod de contradicții de diferite ordine, în care: (a) același eveniment este introdus în felurite versiuni aflate în conflict una cu alta; (h) același loc (Hong Kong) este și în același timp nu este mediul în care se desfășoară acțiunea; (c) faptele sînt organizate cu ajutorul unor secvențe temporale contradictorii (A îl precede pe B și B îl precede pe A); (d) "na și aceeași entitate fictivă revine în diverse moduri de existență (cu ^realitate narativă, interpretare teatrală.*

07)

Vii*

sculptură, pictură, el celercif

Unii autori au sugerat ca metaforă vizuală a ~une' narațiuni autocontradictorii celebra imagine reprodusă în **Figura 11** care, la prima vedere, produce în același timp și iluzia unui univers coerent, și senzația a ceva imposibil în chip inexplicabil; la o lectură de al doilea nivel (și pentru a "citi" bine această figură ar trebui să încercăm s-o desenăm) se înțelege cum anume și de ce este ea bidimensional posibilă, dar tridimensional e absurdă.

FIGURA 11

Și totuși, chiar și în acest caz imposibilitatea unui

5. Lubomir Dolezel, "Possible Worlds and Literary Fiction". înrv Sture Allen ed., **Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences**. Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin, De Gruyter, 1989, p.239. Mulțumesc unora dintre participanții la această a treia sesiune a simpozionului pentru o serie de sugestii ce au inspirat unele dintre considerațiile din paginile de față. în special, lui Artlur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gevard Regnier și Samuel R. Levin.

%

108

■_{rs} în care poate exista această figură derivă din faptul ^{Unl} oi pretindem că în acest univers ar trebui să fie valabile ° Vie geometriei solidelor care au valabilitate în lumea reală. n°că aceste legi funcționează, figura e imposibilă. Cu toate tea figura respectivă nu este geometric imposibilă, iar-, A vadă este că e posibil s-o desenăm pe o suprafață, plană. Pur și simplu sîntem induși în eroare cînd îi aplicăm acesteia nu numai regulile geometriei plane, ci și pe acelea pe care le respectăm ca să reprezentăm perspectiva într-o a treia dimensiune virtuală. Această figură ar fi posibilă nu numai în Flatlanda, dar și în lumea noastră, dacă pur și simplu nu am înțelege părțile cu negru estompat ca reprezentări de umbre într-o structură tridimensională. Iată deci căjUumea ceamanmpi^jWlăju rjeit0icaja.să fie astfjeJUlfefeueie-săjiibJ cTftJndal ceea ce e_posibil înjumea reală.

Asta înseamnă că lumile narative sînt parazite ale lumii reale. Nu există o

regulă care să prescrie numărul elementelor ficționale acceptabile, ci există, dimpotrivă, o mare flexibilitate în această privință - forme precum basmul ne pregătesc să acceptăm la fiecare pas corecții ale cunoașterii noastre despre lumea reală. Dar toate acele lucruri pe care textul nu le numește și le descrie expres ca diferite de lumea reală, trebuie înțelese ca fiind raportate la legile și la situația din lumea reală.

Încercați să vă amintiți două exemple, pe care le-am dat în primele conferințe, și care intra o trăsură cu un cal. În primul, în fragmentul acela din Achille Campanile, am râs Pentru că cineva, cerându-i unui vizitator să vină să-l ia în ziua următoare, specifica faptul că trebuia să aducă și trăsura, ^a „Poi preciza: „și calul”. Noi am râs deoarece ni se părea de la sine înțeles ca să fie și calul, chiar dacă nu a fost menționat. ^a Doua trăsura am găsit-o în **Sylvie**, e cea care-l duce

109

¹ it
'»'»

noaptea pe naratorul nostru către Loisy. Dacă vă duceți citiți paginile în care se vorbește de călătoria aceea (t_n -¹ puteți avea încredere în controlul pe care l-am făcut ^e textului) veți vedea că niciodată nu e pomenit calul. Oar pentru faptul că în text nu apare, calul acela nu există în **Sylvie**? El există, iar dumneavoastră, citind, vă închipuiți tropotul lui nocturn, care-i imprimă o mișcare tresăltată trăsorii, și tocmai sub influența fizică a acelor hurducături plăcute, naratorul, ca și cum ar asculta un cântec de leagăn începe să viseze.

Dar să presupunem că sîntem niște cititori cu imaginație săracă: noi îl citim pe Nerval, și la cal nu ne gîndim. Acum să presupunem că, ajuns la Loisy, naratorul ne-ar fi spus: „am coborît din trăsura și mi-am dat seama că; încă de cînd lăsasem în urmă Parisul, ea nu fusese trasă de nici un cal...” Eu cîped că orice cititor sensibil ar avea o tresărire de surpriză, și s-ar reapuca degrabă să citească cartea de la început, deoarece se pregătise să urmărească o povestire cu sentimente delicate și impalpabile, în cel mai bun spirit romantic și, cînd colo, pesemne începuse vreo Gothic Novei. Ori poate că în loc de cal trăsura era trasă de șoricea, și atunci cititorul parcurgea o variantă romantică a Cenușăresei. În fine, calul acela există în **Sylvie**. Există în sensul că nu-i necesar să ni se spună că există, dar nu s-ar putea spune că nu există.

Povestirile lui Rex Stout se petrec la New York, iar cititorul acceptă că există personaje numite Nero Wolfe. Archie Goodwin, Fritz sau Saul Panzer. Ba mai mult, acceptă și că Wolfe locuiește într-o casă de arenarie pe Strada a 35-a Vest, pe lîngă Hudson. Ar putea să se ducă să verifice dacă există, sau dacă a existat în anii în care Stout

110

- localizat întîmplările, dar de obicei nu se duce. Spun de S¹”. ^ej pentru că știm foarte bine că există persoane care se

J - în

p căutarea casei lui Sherlock Holmes în Baker Street, iar în

sînt dintre aceia care s-au dus și au căutat la Dublin casa 1 g_{cc}les Street în care ar fi trebuit să locuiască Leopold Bloom. Însă acestea sînt episoade de fanatism literar, adică , distracție nevinovată, adesea înduioșătoare, dar diferită de lectura textelor; pentru a fi un bun cititor al lui Joyce nu e

nevoie să sărbătorești Bloomsday pe țărmurile lui Liffey. Dacă însă acceptăm că locuința lui Wolfe era acolo unde nu exista și nu există, nu vom putea totuși să acceptăm că Archie Goodwin ia un taxi pe Fifth Avenue și-i cere șoferului să-l ducă în Alexanderplatz, deoarece, așa cum ne-a învățat Doblin, Alexanderplatz se află la Berlin. Iar dacă Archie ar ieși din casa lui Nero Wolfe (West 35th Street), ar da colțul și s-ar găsi imediat în Wall Street, am fi autorizați să credem că Stout a schimbat genul narativ, și vrea să ne povestească despre o lume ca aceea din **Procesul** de Kafka, în care K intră într-o clădire într-un punct al orașului și iese din ea în alt punct. J

acceptăm că nu mișcăm jupitură la

elastice, fișa cum am locui pe un chewing-gum uriaș pe care cineva îl tot mestecă.

Pare așadar că cititorul trebuie să cunoască prea multe lucruri despre lumea reală ca să o poată lua ca fundal al unei lumi fictive. Dacă ar fi așa, un univers narativ ar fi un Pământ straniu: pe de o parte, întrucât ne spune doar povestea Numitor personaj, de obicei într-un loc și într-un timp ar>unie, ar trebui să apară ca o lume mică, infinit mai limitată decât lumea reală; dar pentru că conține lumea reală drept undă, adăugându-i acesteia doar câțiva indivizi și câteva Proprietăți și evenimente, e mai largă decât lumea experienței

II
Or:

J

,lt>

noastre. într-un anumit sens, universul ficțional nu se termină cu povestea pe care o narați, ci se extinde în realitate lumile ficțiunii sînt, desigur, paraziți

V lumii reale, dar pun între paranteze cea mai mare parte din lucrurile pe care le știm despre ea și ne permitem să concentrăm asupra unei lumi finite și închise în ea însăși foarte asemănătoare cu a noastră, dar mai săracă.

nu putem ieși din

în adîncime De aceea Sylvie ne apare atît de plină de farmec: ea cere, desigur, ca noi să știm cîte ceva despre Paris, despre casa de Valois, pînă și despre Rousseau și despre Medici, dat fiind că le menționează, și totuși ceea ce ne cere este să ne mișcăm între granițele ei Iară a ne pune prea multe întrebări despre restul universului. Citind Sylvie nu putem exclude ca în povestirea aceea să existe un cal, dar nimeni nu ne cere să știm prea multe despre xai. Dimpotrivă, ni se cere să învățăm tot mereu cîte ceva nou despre pădurile din Loisy.

Într-un studiu al meu mai vechi am scris că noi îl cunoaștem mai bine pe Julien Sorel, protagonistul din Roșu și negru al lui Stendhal, decât pe tatăl nostru Lasta deoarece din tatăl nostru ne vor scăpa permanent atîtea aspecte neînțelese, atîtea gînduri nerostite, acțiuni nemotivate, sentimente nespuse, secrete păstrate, amintiri și fapte din "A copilăria

lui, pe cîno[^]ksnre un personaj narativ noi ştitn_{tot} ce trgbuie să ştirn[^]e cînd scriam aceste lucruri tatăl meu mîTera"încă în viaţă. După aceea, am înţeles cît de multe aş mai fi vrut să ştiu despre el, şi am fost nevoii doar să deduc

6. Umberto Eco, "Utilizarea practică a personajului artistic". ⁿ **Apocalittici e integrati, (Apocaliptici şi integrati)**, Mila⁰-Bompiani, 1964.

112

inferenţe palide din amintiri şterse. În schimb despre ^{nl?}[^] gorel mi se spune tot ce trebuie pentru a-i înţelege.

^l stea, şi P^e aceea a generaţiei lui, şi de fiecare dată cînd f^o c[^]esc pe Stendhal învăţ despre Julien cîte ceva în plus. r a ce nu-mi spune (de exemplu care a fost prima jucărie pe e el avut-o sau dacă, precum naratorul lui Proiiist, se - vîrtea în aşternut în aşteptarea sărutului mamei sale) Mie important.

(între altele, poate chiar să se-ntîmple şi ca un narator să ne spună prea mult - adică şi ceea ce e irelevant pentru scopurile povestirii. La începutul primei mele conferinţe vă citasem cu condescendenţă pe biata Carolina Invemizio, pentru că scrisese că în gara din Torino ""două trenuri se încrucişau: unul tocmai pleca şi altul sosea". Descrierea ei părea prostesc de redundantă. Însă, dacă mă gîndesc bine. notaţia nu e chiar aşa de redundantă cum pare la prima vedere. Unde anume două trenuri ce se întîlnesc nu mai pleacă amîndouă din nou după ce au sosit? Într-o gară terminală. Carolina ne spunea implicit că gara din Torino este, aşa cum şi este, terminală. Cu toate astea tot mai am motive îndreptăţite să consider că informaţia ei, deşi nu este semantic redundantă, este narativ inutilă, dat fiind că acest detaliu e inesenţial pentru desfăşurarea întîmplării. Faptele care urmează acolo nu vor fi determinate de felul cum este gara torineză).

La început îl citasem pe domnul acela care căuta prin ziarele pariziene-un incendiu de care cartea mea nu vorbise. Acea persoană nu accepta ideea că un univers narativ are un. format mai modest decît universul real. Permiteţi-mi acum ^{sa} vă povestesc o altă întîmplare tot despre noaptea aceea.

Doi studenţi de la Ecole des Beaux Arts din Paris au ^v ^enit acum cîteva luni să-mi arate \in album fotografic în

L

care au reconstituit tot traiectul personajului meu, ducîndu-se şi fotografiînd locurile pe care le citam eu, unul cîte unul, l_a aceleaşi ore din noapte. Ba chiar, dat fiind că la sfîrşitul ' capitolului 114 eu scriu că personajul Casaubon iese din canalele subterane şi intră, prin pivniţa unui bar oriental plin de muşterii asudaţi, de frigărui grase şi halbe de bere, ei au fotografiat interiorul acelui bar. Eu nu-l cunoşteam, şi mi-1 inventasem gîndindu-mă la multe baruri de felul acela care se găsesc în zor\ă, dar fără îndoială că cei doi băieţi' au descoperit barul descris în cartea mea. Nu pentru că studenţii aceia suprapuneau datoriei lor de cititori model nişte preocupări de cititor empiric care voia să controleze dacă romanul meu descria Parisul adevărat. Dimpotrivă, voiau să

transforme Parisul, cel adevărat, într-un loc din romanul meu, și într-adevăr - din tot ceea ce puteau să găsească la Paris - au ales nurnai aspectele ce corespundeau descrierilor mele.

Băieții aceia au folosit un roman pentru a conferi o formă acelui univers inform și vast care este Parisul real. Au iacut exact contrariul a ceea ce încercase Perec, atunci cînd căuta să reprezinte fiec eveniment petrecut în Place S'aint-Sulpice în decursul a două zile. Parisul e cu mult mai complex decît ambianța descrisă de Perec sau de cartea mea. Dar a te plimba printr-o lume narativă are aceeași funcție pe, care o îmbracă jocul pentru un copil. Copiii se joacă, cu păpuși, cu căluți de lemn sau cu zmee, ca să se familiarizeze cu legile fizice și cu acțiunile pe care într-o zi vor trebui să le facă serios. f fot așa, a citi înseamnă a face un ioc c ajutorul căruia învățăm să dăm sens imensității lucrurilor, care s-au întîmpl!^ și se întîmplă în lumea reală. Citind! romane scăpăm de angoasa ce ne cuprinde atunci cîn încercăm să spunem ceva adevărat despre lumea reală.

r* Aceasta e funcția terapeutică a narativei șjjj|iunea-, pentru care oamenii, de la începuturile umanității, povestesc- ■' V întîmplări. Aceasta și este funcția miturilor: să dea formă jezordinei experienței. Și totuși lucrurile nu sînt atît de simple. Pînă acum discursul meu a fost dominat de spectrul Adevărului, care nu-i un lucru de luat peste picior. Noi credem că știm destul de bine ce anume înseamnă să spui că o aserțiune e adevărată în lumea reală. E adevărat că astăzi e miercuri, că Alexanderplatz este la Berlin, că Napoleon a murit la 5 mai 1821. Pe baza unui astfel de concept despre adevăr s-a discutat foarte mult în legătură cu ce va să zică faptul că o . i aserțiune e adevărată într-o lume narativă. Răspunsul cel mai rezonabil este că ea e adevărată în cadrul Lumii Posibile a acelei povestiri anume^ Nu este adevărat că a trăit în lumea reală un individ numit Hamlet, dar dacă un student ne-ar spune la examenul de literatură engleză că la sfîrșitul tragediei shakespeareiene Hamlet se însoară cu Ofelia, noi i-am~ explica că a spus ceva fals. Ar fi adevărat în lumea posibilă 4 a lui **Hamlet** că Hamiet nu se însoară cu Ofelia, așa cum e adevărat în lumea posibilă din **Pe aripile vîntului** că Scarlet f'O'Hara se mărită cu Rhett Butler.

Suntem siguri că noțiunea noastră despre adevăr în iumea reală e tot atît de clar definită?

Noi credem de obicei a cunoaște prin experiență !urnea reală, și că depinde de experiență să știi că azi e iiiiercuri, 14 aprilie 1993, sau că eu în acest moment port o cravată bleumarin. Totuși, faptul că azi e 14 aprilie 1993 e adevărat numai în cadruLcalendarului gregorian, iar faptul că cravata mea e bleumarin depinde de modul în care cultura noastră subdivide spectrul culorilor (și știm că pentru greci Și pentru latini limitele dintre albastru și verde erau întrucîtva

15

diferite de ale noastre). Aici la Harvard îl puteți întreba Willard van Orman Quine în ce măsură noțiunile noast despre adevăr sînt determinate de un [sistem "holistj^li considerații, pe Nelson Goodman cîte și cît"3eTelurite"^^, "ways **of worldmaking**", iar pe Thomas Kuhn ce anum înseamnă a fi adevărat față de o anumită paradigmă științifică. Sper că ei ar admite că faptul că Scarlet se mărită cu Rliett e adevărat în

universul discursului din **Pe aripile vîntului**, tot așa cum și faptul că cravata mea e albastru închis e adevărat în universul discursului unei anume **Farbenlehre**.

Nu doresc să mă joc aici de-a scepticul metafizic sau solipsist j(s-a spus că lumea e suprapopulată cu solipsiști). Știu foarte bine că există lucruri pe care le cunoaștem prin experiență directă, și dacă vreunul dintre dumeavoastră m-ar avertiza că în spatele meu a apărut un armadil*, eu imediat m-aș întoarce ca să controlez dacă vestea e adevărată sau falsă - și putem conveni cu toții că în sala asta nu există armadili (cel puțin pentru că împărtășim termenii unei taxinomii zoologice socialmente acceptate). Însă în mod normal raportul nostru cu adevărul este cu mult mai complicat. Sîntem de acord că nu există armadili în sala asta, dar în decursul unei ore acest adevăr va deveni ceva mai discutabil. De exemplu, cînd conferințele acestea ate mele vor fi publicate, cei ce le vor citi vor accepta ideea că azilfc sala aceasta nu erau armadili nu pe baza jrrppnei 1W experiente, ci a persuasiunii că eu sînt o persoană credibilă și am relatat "serios" ceea ce se,petrece aici pe 14 aprilie 1993.

* **Mamifer din America** de sud (n.t.)

116

jnci ^{P°}bi

credem că în lumea reală trebuie să cjonteze jncip de Adevăr (**fruthj**, în timp ce în lumile.narative ^{P°}buie să conteze principiul de încredere (**Trust**). Și totuși ^,, ■ în lumea reală principiul de încredere e tot atît de important cît și principiul de Adeyarp

Nu din experiență știu eu că Napoleon a murit iiv 1821, ba chiar, dacă ar trebui să mă bazez pe experiența mea n-aș putea nici măcar să spun dacă a existat (cineva a scris și o carte ca să demonstreze că era un mit solar); nu știu din experiență că există un oraș cu numele Hong Kong și nu din experiență, de asemenea, știu că bomba atomică funcționa prin fisiune și nu prin fuziune - în fapt e îndoielnic dacă eu aș ști bine cum funcționează fuziunea atomică. Așa cum ne învață Putnam⁷, există q diviziune socială a muncii lingvistice, care este și o diviziune socială ajnirip. aștern, prin care eu deleg altora cunoașterea a nouă zecimi din lumea *!^

Peste

două luni ar trebui să mă duc~cu~acteVafât la Hong Kong, și îmi voi cumpăra biletul fiind sigur că avionul va ateriza într-un loc numit Hong Kong, iar făcînd asta reușesc să trăiesc în lumea reală fără să mă comport nevrotic. Am învățat că pentru multe lucruri, în trecut, am putut să mă încred în știința altorajîrni păstrez îndoieliile mele cu priyjxe. la cîteva sectoare specializate ale științei, iar pențrjur.sUii aru Jncredere în Enciclopedia înțeleg prin\Enciclopediep știință maximală, din care eu nu posed decît o parte, dar la care aș putea eventual să acced, deoarece această cunoaștere constituie un fel de bibliotecă imensă compusă din toate

⁷- Hilary Putnam, **Representation and Reality**, Cambridge, MIT ^{1>}fess. 1088,p.22șiurm.

17

enciclopediile și cărțile lumii și toate colecțiile de ziare sau de documente manuscrise din toate secolele, pînă la hieroglifile piramidelor și la

inscripțiile cu caractere cuneiforme.

^
tExperiență și o serie de (acte de încredere) în privința comunității
omenești m-au convins ca ceea ce Enciclopedia Maximală descrie (nu
rareori cu unele contradicții) reprezintă o imagine satisfăcătoare a ceea
ce eu numesc lumea reală. Dar ceea ce vreau să spun este (-ăjmoo'u] jj)
care jaecepjăm, reprezentarea lumnii reale, ny e diferit de modul în care
acceptăm reprezentarea lumii posibile reprezentate dēji. carte de
ficțiune. Eu mă prefac că știu că Scarlett s-a măritat cu Rhett tot așa cum
mă prefac a ști că Napoleon s-a căsătorit cu Iosefina. ^Diferența stă
bineînțeleasă în gradul acestei încredere: încrederea pe care i-o acord lui
Margaret MitcheU, e diferită de aceea pe care o acord istoricilor. Eu
accept că lupii vorbesc numai când citesc un basm, iar pentru rest mă
comport ca și cum lupii ar fi cei descriși la congresele de zoologie. Nu
mai vreau să discut motivele pentru care ne încredem mai mult în
congresele, de zoologie decât în Perrault. Aceste motive există și sînt
foarte serioase. Dar când spunem că sînt serioase nu înseamnă că sînt
clare. Dimpotrivă, motivele pentru care îi cred pe istorici când spun că
Napoleon a murit în 1821 sînt mult mai complicate decât ^ acelea pentru
care cred că Scarlett s-a măritat cu Rhett ^ ^ ^ ^ ^

în Cei trei **mușchetari** se spune că Buckingham a fost lovit cu pumnalul
de un anume Felton, care era unul dintre ofițerii săi, și din cîte știu eu
este vorba de o știre istorică. În **După douăzeci de ani** se spune că Athos
1-a atacat cu pumnalul pe Mordante, fiul lui Milady, și desigur e vorba de
adevăr ficțional. Dar faptul că Athos 1-a atacat cu pumnalul pe Mordante
va rămîne ca adevăr indiscutabil atîta

118

cît va mai exista pe lume fie și un singur exemplar din douăzeci de **ani**,
și pînă și atunci cînd cineva va ■ venta în viitor o jnetodă de interpretare
post-deconstrucționistă. În 1Tchimb\, orice istoric serios .trebuie să. se
simtă gatasă Len.uațfiJa.idee.a că_Buckinghajna...fostJiicis. "de unul
dintre, ofițerii săi, în caz^l s-ar descoperi' hei • documente în arhivele
britanice |în acest caz, faptul că Feltori 1-a ucis cu pumnalul pe
Buckingham va deveni fals din punct de vedere istoric: dar asta nu
înseamnă că nu va rămîne adevărat dinminct de vedere naratfV(în lumea
celor **Trei mușchetari**). \

Dincolo de alte, foarte importante, rațiuni estetice . cred că noi citim
romanele pentru că. Ele ne dau senzația confortabilă că trăim într-Q lume
în care noțiunea de adevăr / nu poate fi pusă în discuție, în timp ce în
lumeajeală pare a ' fi 11*11 loc mult mai plin de capcane.. ^Acest
"privilegiu^ țaletheic" 1 al lumilor narrative ne permite, chiar să și t
j^cunoaștem unii parametri pentru a hotărî dacă lectura unui . text
narativ trece dincolo de ceea ce în altă parte am numit. JIirnitele
interpretării".

Au existat numeroase interpretări ale Scufitei Roșii, în cheie
antropologi^ ^pjihajialițică, mitologică, feministă etc, asta și pentru că
povestea a avut diferite versiuni, și în textul fraților Grimm există lucruri
care nu sînt în acela al lui Perrault, și invers. Nu putea lipsi interpretarea
alchimistă. Un cercetător⁸ a încercat să dovedească că basmul se referă
la procesele de extragere și de tratare a mineralelor, și (traducînd
povestea în formele chimice) a identificat în

°- 'Giuseppe Sermonti, **Le fiabe del sottosuolo** (Poveștile subsolului), Milano, Rusconi, 1989.

Scufița Roșie cinabrul, care-i roșu ca și scufița ei; iar cum cinabrul este sulfura de mercur, fetița ascunde mercurul în stare pură, care trebuie separat de sulf. Nu întâmplător mama îi spune fetiței să nu se uite în toate părțile, pentru că mercurul e mobil și vioi. Lupul simbolizează clorura mercurată, cunoscută altfel și cu numele de calomelan (iar calomelanul înseamnă în greacă "negru și frumos") Pîntecele lupului ar fi cuptorul alchimic în care se petrece combustia cinabrului și transformarea lui în Mercur. Valentina Pisanty⁹ a făcut o observație foarte simplă: cum se face că dacă Scufița Roșie la sfîrșit nu mai e cinabrul, ci e mercurul în stare pură. atunci cînd iese din burta lupului mai are încă pe cap scufița roșie? În nici o versiune a basmului nu se întâmplă ca fetița să iasă cu o scufiță argintie. Prin urmare basmul nu justifică această interpretare.

Rotitorii pot să conchidă din texte ceea ce ele rîtf spun explicit (iar cooperarea interpretativă e bazată pe acest/ principiu), dar nu pot să facă textele să spună contrariul a ceea ce au spus>Nu se poate ignora faptul că, la sfîrșit, Scufița Roșie are tot scufița roșie, și chiar amănuntul ăsta este ceea ce-1 scutește pe cititorul model de datoria de a , cunoaște și formula cinabrului.

Ne-am putea lăuda cu același grad de cunoaștere cînd vorbim de adevăr în lumea reală? Noi sînteni siguri că nu există armadili în această încăpere în aceeași măsură în care sîntem siguri că Scarlett s-a căsătorit cu Rhett. Însă pentru multe alte adevăruri ne încredem în buna credință a < informatorii Oî' noștri, și uneori și în reaua lor credință. Ini

9. Valentina Pisanty, **Leggere la iîaba (Cum se citește povestea)**, Milano, Bompiani, 199.1, p.97 și urm.

120

meni epistemologici, nu putem fi siguri că americanii«u / t pe lună (în timp ce sîntem sigurfcllasTTIjoFdon a fost planeta Mongo). Să încercăm și noi să fim sceptici și utin paranoici: se poate să se fi întîmplat ca un grup de onspiratori (oameni ai Pentagonului sau ai canalelor de televiziune) să fi organizat o Mare Falsificare. Noi, cu alte cuvinte toți cei care am urmărit lucrul acesta la Tv, am acordat încredere imaginilor acelora care ne vorbeau despre un om pe lună.

Există totuși un motiv pentru care putem să credem că americanii s-au dus pe Jună: e faptul că rușii nu au protestat și n-au denunțat impostura. Ei aveau posibilitatea să controleze, .să dovedească că e vorba de o păcăleală, și aveau toate motivele s-o facă, imediat ce ar fi putut. Nu au ' lăcut-o, iar acesta e un bun motiv ca să mă încred în ei. Deci americanii au fost pejjjnă. Dar vedeți cum hotărîrea că ceva e adevărat sau fals în lumea reală presupune multe decizi'L destuTgFcTificTle, în ce privește gradul de încredere pe care eu îl concedcomunității, așa cum trebuie să decid care porțiunTain Enciclopedia Globală trebuie să fie acceptate și care nu.

Se pare că cu adevărurile valabile în lumile ficționale lucrurile merg cu mult mai limpede. Și totuși, chiar si p lume Jicîkinală.poate părea toiatît de nedemnă de crezare ca gi, iifflea reală, jîa poate să apară ca un mediu confortabil dacă 31. trata numai despre entități fictive. în acest caz Scarlett

nara n-ar constitui o problemă pentru nimeni, deoarece
aptul că ea a trăit la Tara e mai ușor de controlat decât faptul
ca americanii s-au dus pe lună.

Dar am spus că orice univers narativ se bazează, r^{no} rnăsură parazitară,
pe universul lumii reale care-i ține, de fundal. Putem să lăsăm să cadă o
primă problemă, și

121.

//

■iv»-

anume ce se petrece cu un cititor care aduce în narativă informații din
lumea reală. În acest caz el n comporta ca un cititor model, iar
consecințele erorii J rămîne o chestiune privată. Dacă cineva ar citi
Război s" pace crezînd că în epoca aceea Rusia era guvernată de
comuniști, ar înțelege foarte puțin din ce i se întîmp/a Natașei și lui
Pierre Bezuhov. Dar am spus că profj/nj 'cititorului model este desenat de
către text (și în) text. Firește că Tolstoi nu se simțea dator să-și informeze
cititorii că nu Armata Roșie s-a bătut la Borodino, însă el a furnizat
suficientă informație asupra situației politice și sociale a Rusiei acelor
timpuri. Să nu uităm că **Război și pace** începe cu un lung dialog în
franceză, și că asta spune multe lucruri despre situația aristocrației
rusești de la începutul secolului al XIX-îea.

Însă în realitate autorul nu trebuie doar să presupună lumea reală ca
fundal al propriei sale invenții: trebuie de asemenea să-i și dea continuu
cititorului informații despre aspectele lumii reale pe care probabil
cititorul nu le cunoaște!)

Să presupunem că Rex Stout într-o povestire de-a sa ne spune că Archie
ia un taxi și cerc să fie dus în colțul dintre Strada a Patra și a Zecea.
Acum să presupunem că cititorii săi se împart în două categorii. Pe de o
parte sînt cei care nu cunosc New York-ul, și putem să nu ținem seama de
ei, pentru că sînt dispuși să accepte totul (să nu uităm ca traducерile
italiene de romane polițiste americane redau de regulă **downtown** și
uptown prin "orașul de sus" și "orașul de jos", astfel încît mulți cititori
italieni cred că orașele americane sînt toate ca Bergamo, sau ca Tiflis și
Budapesta, parte pe coline și parte în cîmpie, de-a Jungul fluviului). Dar
mulți cititori americani, care știu că structura urbană a Ne^{vy} York-ului este
ca o hartă geografică pe care străzile (**streei-v**

122

» t paralelele, iar bulevardele (**avenues**) meridianele, ar si ction^a ca c ^toru ^
căruia Nerval i-ar fi spus că trăsura nu trasă de nici un cal. În realitate, la
New York, în West Village, există cu adevărat un punct unde Fourth și
Tenth Street (Strada a Patra și a Zecea) se întretaie (și toți ne^wyorkezii îl
știu, deci și taximetriștii). Însă, cred că, dacă Stout ar fi trebuit să
vorbească despre această situație, ar fi introdus o explicație, fie și sub
formă de comentariu distractiv, ca să spună cum și în ce fel există
intersecția asta -temîndu-se că cititorii din San Francisco, Roma sau
Madrid să nu creadă că sînt luați în peste picior.

Ar fi făcut-o din aceleași motive din care și Walter Scott își începe

Ivanhoe astfel:

*în acel frumos district din plăcuta Anglie care e scaldat de Don, se
întindea odinioară o pădure imensă care acoperea cea mai mare parte din*

colinele rîzătoare și din văile ce se află între Sheffield și frumosul oraș Doncaster.

Iar după ce a furnizat alte informații istorice, continuă:

Am crezut că-i nevoie să pornesc cu aceste considerații pentru a-l informa pe cititorul meu...^w

Cum vedeți ^ autorul nu numai că are grijă "să trateze Preună" (așa cum va face în continuare) fapte și enimente fictive asupra cărora cere consensul cititorului.

dar

^{are} grijă să-i furnizeze acele informații despre lumea
oe, trad, Nicoletta Neri, UTET, 1947, pp. 17, ^0.

123

reală, pe care nu e sigur că cititorul le posedă, și pe ^{care} ■ consideră indispensabile pentru înțelegerea povestirii san Cititorii trebuie, atît să se prefacă Tcă informația ikjijQQalăr adevărată, cît și să ia drept adevărate infonmițule,,istorico geografice furnizate de autor.

„JJneori informația este dată în formă

j

Rip van Winkle al lui Washington Irving începe cu "Oricine a făcut o călătorie de-a lungul Hudsonului își amintește sigur Kaatskill Mountains...", însă nu prea cred că acesta carte c destinată numai celor care au călătorit în susul acestui fluviu și a văzut Catskill Mountains. Eu personal cred că reprezintă un exemplu de cititor care n-a călătorit niciodată pe Hudson, și care totuși s-a prefăcut că l-a parcurs, s-a prefăcut că a văzut munții aceia, și a gustat în continuare restul povestirii, în studiul meu "Lumi mărunte" (din **Limitele interpretării**), am citat din **The Mysteries of Udolpho** al lui Ann Radcliffe:

Pe malurile atît de plăcute ale Garonnei, în provincia Gascogne, se înălța, în anul 1854, castelul seniorului de St. Aubert. De la ferestrele lui se vedeau priveliștile idilice ak Guiennei și ale Gascogniei ce se întindeau de-a lungul fluviului, înveselite de păduri cu frunziș bogat, de podgorii și de livezi de măslini.

Comentariul meu a fost că era îndoielnic dacă un cititor englez de pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea știa ceva despre Garonne. despre Gascogne și despre peisajul ei. Acest cititor ar fi fost capabil să deducă din termenul "țărături" ca Garonne era un ri'u, iar pentru rest și-ar fi imaginat, pe baza competenței lui enciclopedice, un spațiu tipic din sudul Europei, cu vii și cu măslini... Cititorii erau invitați sa se

124

■

mporte (să se prefacă) ca și cum colinele franceze le-ar fi fost familiare. însă, după ce publicasem studiul acela, am primit o simpatică scrisoare de la un domn din Bordeaux,- care îmi dezvăluia că în Gascogne nu au existat niciodată măslini, și nici pe malurile Garonnei nu au crescut vreodată. Cititorul deducea de aici niște concluzii judicioase în sprijinul tezei mele. și lăuda necunoașterea mea în ce privește Gascogne, care-mi permisesese să aleg un exemplu atît de convingător (apoi mă invita acolo ca oaspete al său deoarece, susținea el, viile în schimb există, iar vinurile sînt alese).

Așadar, nu numai că autorul îi cere cititorului să colaboreze în baza competenței, lui despre lumea reală, nu numai că

„jrg„, nu numai că-i cere să se prefacă a cunoaște lucrurile, dar îl determină pînă și să creadă că ar trebui să se prefacă a cunoaște niște lucruri care însă în lumea reală nu există.

Dar fiindcă nu pare de conceput că doamna Radcliffe să aibă intenția de a-și înșela cititorii, trebuie să concludem că greșise, pur și simplu. Dar asta-i și mai stînjitor. În ce măsură putem presupune ca reale acele aspecte ale lumii reale pe care autorul le crede reale din greșală?

X"

125

CIUDATUL CAZ AL STRĂZII SERVANDONI

Într-un studiu efectuat recent de Lucrecia Escudero¹ despre felul cum se comportă presa argentiniană în timpul conflictului Falklands-Malvine, din 1982, am găsit următoarea întîmplare.

La 31 martie, cu două zile înainte ca argentinienii să debarce în Malvine și cu douăzeci și cinci de zile înainte de sosirea task force-i britanice în insulele Falklands, cotidianul **Clarín** publica o știre, care părea să vină de la Londra, și potrivit căreia englezii îl trimiseseră în apele argentinienilor pe **Superb**, un submarin atomic. Foreign Office reacționase imediat zicînd că nu avea nici un comentariu de făcut asupra acestei "versiuni", iar presa argentiniană trăsese de aici concluzia că, dacă autoritățile guvernamentale britanice vorbeau de "versiune", asta voia să spună că se aflau în fața unei scurgeri de informații militare foarte rezervate. La întîia aprilie, tocmai cînd argentinienii se aflau pe punctul de a debarca în Malvine, **Clarín** anunța că **"perb"** avea o capacitate de 45.000 de tone și un echipaj de 7 de oameni specializați în urmărirea submarină.

Senii

Lucrecia Escudero, **Malvine: II Gran Racconto (Malvine: Poveste)** Universitâtă degli Studi din Bologna, Doctorat în otică. ciclul IV, 1992.

127

Reacțiile ulterioare ale presei britanice fuseseră foarte ambigui: un expert militar spusese că a trimite submarin atomic din categoria Hunter-killer era o idee destul de judicioasă, iar **Daily Telegraph** dădea impresia că știe mai multe despre afacerea asta. Astfel, încet, încet, zvonul a devenit știre, cititorii argentinieni păreau tulburați, iar presa făcea tot ce-i sta în putință ca să vină în întîmpinarea așteptărilor lor narative. Informațiile din zilele următoare erau acum date ca și cum veneau direct din medii foarte apropiate autorităților militare argentinienilor, iar **Superb** devenise acum "submarinul pe care sursele engleze îl situează în Atlanticul de sud". La 4 aprilie submarinul fusese deja semnalat în vecinătatea coastelor argentinienilor. Sursele militare britanice, răspundeau, celor care cereau dezvăluiri, că nu aveau nici o intenție de a face cunoscută poziția submarinelor lor, iar o afirmație atît de clară nu făcea decît să întărească opinia deja răspîndită că existau submarine engleze și că ele se aflau undeva - fapt care era pur și simplu un truism.

În aceeași zi de 4 aprilie unele agenții de presă europene informau că **Superb** era gata să-și ridice ancora către mările australe în fruntea task-

force-i britanice. Dacă ar fi fost adevărat, atunci nu s-ar fi găsit acum în preajma coastelor argentinienne, însă această contradicție pare să li întărit, în loc să slăbească, sindromul submarinului atomic.

La 5 aprilie ajejjiajle _pifsă j>AN_ îl anunța pe **Superb** la două sute cincizeci de kilometri de Falklands-Malvinas. Restul presei prelua în cor, zăbovind asupra¹ descrierii prestațiilor extraordinare* ale acestei mașini de război. La 6 aprilie însăși Marina îi semnală prezența în vecinătatea arhipelagului, iar în săptămâna următoare i-a fost atribuit lui **Superb** și un frate, submarinul **Oracle**. La 18

Le IVlonde de la Paris menționa cele două submarine, știrea se ivea în **Clarín** cu un titlu dramatic: "O flotă bmarină?". La 12 aprilie **Clarín** anunța pînă și sosirea, în • ■eeăși zonă, a unor submarine sovietice. Din acest moment întîmplarea nu mai privea doar «rezența'submarinului (de care nimeni nu se mai îndoia), ci mai degrabă diabolica abilitate a britanicilor, care reușeau „și mențină secretă poziția lor. La 18 aprilie un pilot brazilian îl semnalase pe **Superb** lângă Santa Catarina și îl și fotografiase: din nefericire fotografia era practic indescifrabilă din cauza cerului înnorat - și iată că întîlnim în cursul conferințelor noastre un alt efect de ceață: dar de data asta ceața e furnizată direct: de către interpret pentru a-i conferi întîmplării suspense-ul necesar, realizînd o situație vizuală la jumătatea drumului între **Flatlanda** și **Blow Up** al lui Antonioni.

Cînd în sfîrșit corpul expediționar englez era cu adevărat la optzeci de kilometri de teatrul de război, și cu nave adevărate de război și submarine adevărate, iată că **Superb** dispăre: la 22 aprilie **Clarín** anunță că acesta s-ar fi întors în Scoția. La 23 aprilie cotidianul scoțian Daily Record dezvăluie că, de fapt, **Superb** rămăsese tot timpul pe fundul bazei sale scoțiene. În acest moment zările argentinienne sunt nevoite să schimbe genul, și trec de la filmul de război în Pacific la lupta de spionaj. **Clarín**, la 23 aprilie, anunță triumfal că bluff-ul britanic fusese, în sfîrșit, dat pe față.

Cine a inventat acest submarin? Serviciile secrete britanice, ca să submineze moralul argentinienilor? Autoritățile argentinienne, ca să-și justifice politica agresivă? "resa engleză? Presa argentiniană? Cui îi folosise răspîndirea acestui zvon? Nu acesta este aspectul care mă interesează în Povestea asta. Mă interesează mai degrabă modul în care

128

129

III

V

(această întîmplare a ajuns să crească de la o vagă ft ¹ datorită colaborării tuturor. Fiecare a colaborat în felul său l-î crearea submarinului pentru că era vorba de un "personaj" narativ plin de vrajă. Această întîmplare, care-i povestea adevărată a felului cum a fost construită o poveste inventată are multe morale. Pe de o parte ne spune cum anume suntem' noi tentați îil permanență de a da fnrmi-Aaatii îitiTjTt^ Ș^hgjîiejwa^ve^însă despre asta o să vorbim în conferința următoare. Pe de altă parte ea demonstrează fort^ JEf^ U\$M^JiftLXxistențiak>.i în orice aserțiune care conține nume proprii sau descrieri anume, se presupune că destinatarul

își însușește ca indiscutabilă existența subiectelor despre care se spune ceva prin predicat. Dacă-» cineva îmi spune că nu a putut veni la o anumită întâlnire pentru că soția i s-a îmbolnăvit pe neașteptate, reacția mea spontană este să iau de bună înaintea de toate existența acelei soții. Numai în cazul în care pe urmă aș afla că locutorul e _ . celibatar, mă voi gândi că a mințit cu nerușinare. Dar pînă în acel moment, prin faptul însuși că acea soție a fost pusă în cadrul discursiv printr-un act de menționare, eu n-am motive să cred că nu există. Este vorba de o tendință atît de firească din partea oricărei ființe omenești normale, încît, dacă citesc _ un text care începe cu "Cum toată lumea știe, actualul rege al Franței e chel" - dat fiind că Franța e republică, și dacă eu nu sunt un filosof al limbajului, ci o ființă omenească normală, nu m-apuc nicidecum să jonglez cu tablele de adevăr - hotărâsc să-mi suspend incredulitatea și să iau acel

2. Umberto Eco, Sulla presupposizione (**Despre presupunere**) (în colaborare cu Patrizia Violi), în **I limiti deU'interpretazio**«^c (**Limitele interpretării** - vezi trad. rom., Pontica, 1996 - n-t-) - Milano. Bompiani, 1990.

130

._{rs} drept un fragment narativ, unul care ar nara o - tîmpl^{are} de pe vremea lui Carol cel Pleșuv. Fac asta pentru ~ Q vorba de singurul fel în care pot să-i confer o formă recare de existență, într-o lume oarecare, entităților aceleia pe care discursul a pus-o. Așa s-a întîmplat și cu submarinul nostru. Odată pîis în discurs, de către discursul mass media, submarinul era acolo, și cum se presupune că ziarele fac afirmații adevărate despre lumea reală, fiecare a făcut apoi tot ce a putut ca să-l semnaleze într-un anumit loc.

în Ce mai e și cu iubirea asta? de Achille Campanile (acel sublim scriitor umoristic pe care l-am citat în prima mea conferință) există un anume Barone Manuel care, ca să-și justifice clamoroasele-i absențe datorate obișnuirilor sale adulteruri, îi spune mereu soției și prietenilor lui că se duce să stea la căpățîiul unui oarecare Pasotti, un prieten foarte drag lui, infirm cronic, și a cărui sănătate se înrăutățește din ce în ce mai mult, pe măsură ce adulterurile lui Barone Manuel devin mai complicate. Prezența lui Pasotti în roman e atît de serioasă încît, deși atît autorul cit și cititorul știu că el nu există, la un moment dat fiecare (nu numai personajele celelalte, dar și cititorul însuși) sunt pregătiți să accepte inevitabila lui apariție. Și într-adevăr Pasotti la un moment dat intră în scenă, din nefericire cu puține minute după ce Barone Manuel (care se hotărîse să pună capăt multelor lui trădări conjugale) îi anunțase moartea.

Submarinul englez fusese postulat de mass media, și Pentru că fusese postulat, fusese și luat ca *adevărat*. $f \& j^* f$ »

$-i^2 \& 2^{\wedge} . aiujfi . ci^{\wedge}$ pune., ca pe.

~ⁿ ^e_{te}ipent din Jtaiei LJf\$JLLce ține loc de fundal lumii

Posibile a ficțiunii), .ceva care njnhuioa ^aiealăjiu există și, nu.

131 -

1

An_n

_ș-a dovedit'?. Vă amintiți că acesta era cazul lui Radcliffe, care pusese măslini în Gascogne.

J^mediat ce ajunge la Paris, d'Artagnan își ia locuință în Rue de Fossoyeurs, în casa domnului Bonacieux (capitolul 1). Palatul domnului de Treville, în care se va duce imediat ' după aceea, este în Rue du Vieux Colombier (capitolul 2) Numai în capitolul 7 aflăm că pe aceeași stradă locuiește și Porthos, în timp ce Athos locuiește în Rue Ferou. Azi Rue du ^ Vieux Colombier mărginește latura de nord a actualei Place Saint-Sulpice, în timp ce Rue Ferou se situează perpendicular pe latura de sud, însă la vremea când se petrece acțiunea din **Cei trei mușchetari** piața încă nu există. Unde locuia individul acela reticent și misterios care era Aramis? Asta o descoperim în capitolul 11, în care ajungem să aflăm că locuiește la un colț al lui Rue Servandoni, și dacă vă uitați pe o hartă a Parisului (**Figura 12**) vă dați seama că Rue Servandoni este prima stradă paralelă la est cu Rue Ferou. Dar acest capitol 11 se intitulează **L'intrigue se noue**, [Se încurcă ițele]. Dumas se gîndea la altceva, dar pentru noi intriga se complică și din punct de vedere urbanistic, ca și din punct de vedere onomastic.

După ce i-a făcut o vizită domnului de Treville, în Rue du Vieux Colombier, d'Artagnan (care nu se grăbește să se întoarcă acasă la el, ci vrea să se plimbe gîndindu-se cu duioșie la iubita Madame Bonacieux), se întoarce - spune •textul - luînd-o pe drumul cel mai lung. Însă noi nu știm unde este Rue des Fossoyeurs și, dacă ne uităm pe harta Parisului actual, nu o găsim. Îl urniăm deci pe d'Artagnan, .care stătea "și vorbea cu noaptea și surîdea stelelor".

!î

FIGURA 12

Dacă citim ținînd sub ochi o hartă a Parisului din 1625 (**Figura 13**), D'Artagnan cotește pe Rue du Cherche Midi (care pe atunci, ne înștiințează Dumas, se numea Chasse-Midi). trece printr-o străduță ce dădea cam pe unde * astăzi Rue d'Assas, și care trebuia să fie Rue des es, trece paralel cu Rue de Vaugirard, apoi se întoarce la stînga, deoarece "casa unde locuia Aramis se găsea situată între Rue Cassette și Rue Servandoni". Probabil că din Ri, des Carmes d'Artagnan taie de-a dreptul pe niște terenuri c se întindeau în preajma mînăstirii carmelitanilor desculți interesectează Rue Cassette, o ia apoi pe Rue des Messiers (azi Mezieres) și trebuie în orice caz să traverseze Rue Ferou (pe atunci Ferrau), unde locuiește Athos, tară ca măcar să-și dea seama (căci d'Artagnan rătăcea, așa cum fa. îndrăgostiții). Dacă ^asa lui Aramis se găsea între Rue Cassette și Rue Servandoni, trebuie să fi fost în Rue du Canivet, chiar dacă se pare că în 1625 Rue du Canivet încă nu fusese înființată.³ Însă trebuia să fie exact în colț cu Rue Servandoni (care pe harta mea apare ca "Rue?") pentru că d'Artagnan, exact în fața casei prietenului său, vede o umbră (se va descoperi mai apoi că era Madame Bonacieux) ieșind din Rue Servandoni.

Vai mie, noi, cititorii empirici suntem cu siguranță mișcați, atunci cînd auzim citîndu-se Rue Servandoni, pentm că acolo a locuit Ronald Barthes, însă Aramis nu putea locui pe colțul lui Rue Servandoni, pentru că această întîmplare se desfășoară în 1625, pe cînd arhitectul florentin Giovanni

3. Am controlat pe o hartă a Parisului din 1609, pe care însă unele dintre străzile menționate încă nu există sau au nume diferite Totuși, într-un raport din 1636,

Estat, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris

(ediție comentată de Alfred Franklin, Paris, Willem 1873, actualmente Paris, Les Editions de Paris, 1988), numele corespunde deja cu acelea de pe o hartă din 1716,. Deoarece hărțile precedente pe care le-am văzut nu înregistrează numele străzilor mai mici și, fiind inspirate de **niște** criterii estetice, sunt foarte inexacte, cred că reconstituirea mea reproduce în mod destul de satisfăcător situația din 1625.

xijcolo Servandoni s-a născut în 1695, în 1733 a desenat fațada bisericii Saint-Sulpice, iar strada aceea i-a fost dedicată lui abia în 1806.

FIGURA 13

134 -

135

\

Dumas, cu toate că știa până și faptul că Rue H Cherche Midi se numea pe atunci Chasse-Midi, s-a înșelat în ce privește Rue Servandoni. Nu-i cine știe ce, în caz că faptul l-ar privi doar pe Monsieur Dumas, autor empiric. Însă acum textul ne stă în față, noi, ca cititori ascultători, trebuie să-i urmăm instrucțiunile, și ne găsim într-un Paris cu totul real asemănător Parisului din 1625, în care apare o stradă care cel puțin cu numele acela, nu putea exista. Impul respectiv O problemă ce a făcut să curgă fluvii de cerneală la logicieni și filosofi, este aceea a statutului ontologic al personajelor, cât și al obiectelor care apar într-un roman, și a ceea ce înseamnă să spui "p e adevărat" atunci când pe o propoziție ce nu privește lumea reală, ci o lume ficțională. Dar chiar în cursul conferinței precedente, hotărâserăm să ne menținem pe pozițiile sensului obișnuit. Oricare ar fi poziția dumneavoastră filosofică, sunteți dispuși să spuneți că, în lumea posibilă creată de A. Conan Doyle, Sherlock Holmes era un celibatar și, dacă în una dintre povestirile acestui autor Holmes i-ar spune așa, deodată, lui Watson să rețină trei bilete de tren pentru că va pleca în urmărirea doctorului Moriarty lăsându-se însoțit de doamna Holmes, dumneavoastră ați încerca cel puțin o senzație de neplăcere. Permiteți-mi să folosesc o noțiune foarte grosolană de adevăr: nu-i adevărat că Holmes avea o soție, așa cum nu-i adevărat că Empire State Building se înalță la Berlin. Punct și basta.

Suntem siguri că-am putea spune cu aceeași certitudine că nu-i adevărat că Aramis locuia pe colțul lui Rue Servandoni? Firește, s-ar putea spune că totul e din nou la locul său din punct de vedere ontologic dacă afirmăm că e adevărat că - în lumea posibilă a **Celor trei mușchetari** - Aramis locuia pe colțul unei străzi X, și că numai dintr-o

cauza a autorului empiric strada aceea a fost numită Servandoni, pe când ea se numea probabil în alt fel. nonnellan⁴ ne-a convins că, dacă eu cred și susțin (din areșeală) că Jones este asasinul lui Smith, atunci când vorbesc de asasinul lui Smith vreau fără îndoială să-l indic pe Jones, chiar dacă Jones este nevinovat.

Însă lucrul e mai complicat de atât. Unde se afla Rue des Fossoyeurs pe care locuia d'Artagnan? Poftim, această stradă exista în secolul al XVII-lea și astăzi nu mai există dintr-un motiv foarte simplu: vechea Rue des Fossoyeurs era aceea care astăzi se numește Rue Servandoni. Prin urmare (i) Aramis locuia într-un loc "care în 1652 nu exista cu numele acela, (ii) d'Artagnan locuia pe aceeași stradă cu Aramis fără să știe, ba chiar se afla într-o situație destul de curioasă ontologic: credea că

existau în lumea lui douăstrăzi cu două nume diferite, înjimp, _cg_ - în Parisul din 1_625_ - exista o stradă cu un singur nume — ^m putea spune că o

^ d u g p p eroare de genul acesta nu e neverosimilă :2|im.p de multe secole omenirea a crezut că existau două insule, Ceylon și Taprobane, și tot două reprezentau și geografiile din secolul al XVI-lea, în timp ce pe urmă s-a aflat că era vorba de o interpretare fantasmagorică a descrierilor unor călători diteriți, iar insulă nu era decît una singură. [Timp de secole omenirea a crezut că existau două stele, Luceafărul de dimineață și Luceafărul de seară, sau Hesperos și Phosphoros, în timp ce e vorba de una și aceeași stea, care nu-i alta decît|venus.._l '-----"

Keith S.DonnellIan, **Riferimento e dcscrizioni definite IReferire și descrieri definite**], în A.Bonomi, sub îngrijirea, **La stmatura logica del linguaggio**, Milano, Bompiani, 1973, pp. 225 -248.

136

137

Dar nu e vorba de aceeași situație la d'Artagnan >J ■ cei de pe pămînt observăm de departe două entități, Hespem-și Phosporos, și în două momente diferite ale zilei, și e Al înțeles că noi putem crede că-i vorba de două stele diferite Dar dacă noi am fi locuitori ai lui Phosphoros, nu am pute-crede în existența lui Hesperos pentru că nu l-ar fi văzut nici unul strălucind pe cer. Problema lui Hesperos și Phosphoros exista pentru Frege și există pentru filosofii de pe pămînt, dar nu există pentru filosofii phosphorici, în caz că ei ar exista

Dumas, ca autor empiric, care a comis evident o eroare, se găsea în situația filosofilor tereștri. Însă d'Artagnan, în lumea lui posibilă, se afla în situația filosofilor phosphorici. Dacă se afla pe strada pe care astăzi o numim Servandoni, trebuia să știe că se aila pe Rue des Fossoyeurs, strada pe care locuia el, și prin urmare, cum putea crede că aceea era o altă stradă, și anume pe cea îtteare locuia Aramis?

Dacă **Cei trei mușchetari** ar fi un roman științifico-fantastic, sau un exemplu de narațiune autocontradictorie, n-ar exista probleme. Eu pot foarte bine să scriu povestea unui explorator spațial care pleacă la 1 ianuarie 2001 de pe Hesperos și ajunge pe Phosphoros la 1 ianuarie 1999. . Explicațiile ar putea fi diverse. De exemplu, povestirea mea ar putea susține că există lumi paralele temporal, defazate cu doi.ani una față de cealaltă, una în care steaua se numește | Hesperos și locuitorii ei sunt în număr de un milion, au toți ochii albaștri, iar regii lor se numesc Stan Laurel, și cealaltă t în care steaua e numită Phosphoros, locuitorii sunt 999.999 (în această republică Stan Laurel nu există) și sunt aceiași de pe Hesperos (aceleași nume, aceleași proprietăți, aceeași istorie individuală, aceleași relații de rudenie^ Sau aş putea să-mi imaginez că navigatorul spațial călătorește în sensul nvers al timpului și că ajunge într-un Hesperos al trecutului, înd acesta se chema încă Phosphoros, exact cu o jumătate A_e oră mai înainte ca locuitorii să decidă să schimbe numele planetei.

Parvină dintre stinulările fundamentale ale oricărui^

roman istoric este ca, oricîte personaje jmaginare ar^ ""introduce

autorul în povestire, tot restul trebuie.. să «. corespundă mai mult sau mai puțin cu ceea ce se întâmpla în epoca aceea în lumea reală. „ O bună soluție a acestei încurcături a noastre ar putea/ fi următoarea: deoarece unii istorici ai Parisului au avansat ipoteza că, cel puțin în 1636, Rue de Fossoyeurs, acolo unde ar "fi astăzi traversată de Rue du Canivet, devenea Rue du Pied de Biche, d'Artagnan locuia în Rue des Fossoyeurs, Aramis în Rue du Pied de Biche, și d'Artagnan, care considera cele două străzi ca fiind diferite, pentru că aveau nume diferite, știa că locuiește pe o stradă care era practic continuarea celei a lui Aramis, și printr-o banală eroare credea că cea a lui Aramis se numea, în loc de Rue du Pied de Biche, Rue Servandoni. De ce nu? Poate că și cunoscuse la Paris un florentin cu numele Servandoni, străbunic al arhitectului de la Saint-Sulpice, iar memoria îi jucase o festă. Însă textul romanului **Cei trei mușchetari** nu ne spune că d'Artagnan ajunsese la strada pe care o "credea" el a fi chiar Servandoni. Textul ne spune că d'Artagnan ajunsese la strada pe care **cititorul** trebuie s-o considere cu adevărat Rue Servandoni.

Cum să ieșim din această foarte jenantă situație? Acceptând ideea că pînă acum eu am făcut caricatura disputelor asupra ontologiei personajelor narrative, pentru că mtr-adevăr, ceea ce ne interesează nu e ontologia lumilor < Posibile și a locuitorilor lor (problemă respectabilă în \

■i.;
139

disputele de logică modală), ci poziția cititorului. |

Că Holmes nu era înșurat noi o știm din acel text reprezentat de corpusul povestirilor despre el. Însă că Ru. Servandoni nu putea exista în 1625 îl știm din Enciclopedie sau, cu alte cuvinte, dintr-o irelevantă bîrfă istorică ce nu are nimic de a face cu povestirea relatată de Dumas. Dacă vă gândiți bine, e aceeași problemă ca și cea cu lupul din Scufița Roșie. Faptul că lupii nu vorbesc îl știm pe baza experienței noastre de cititor empiric, dar ca cititor model trebuie să acceptăm să ne mișcăm într-o lume în care lupii vorbesc. Așa că, dacă acceptăm că în pădure lupii vorbesc, de ce n-am putea accepta că în Parisul din 1625 exista Rue Servandoni? Și în realitate chiar asta și facem, și tot asta veți continua să faceți, dacă veți reciti Cei trei mușchetari, și după dezvoltarea mea.

Lj± Limitele interpretării am insistat asupra deosebirii între a interpreta și a utiliza un text. Azi .am "utilizat" Cei trei mușchetari pentru a-nr procura o aventură în lumea istoriei și a erudiției? În realitate, vă mărturisesc că m-am distrat foarte mult parcurgînd la Paris toate străzile pe care le numește Dumas și consultînd vechi planuri din secolul al XVII-lea, toate, de altfel, foarte imprecise. Cîrjun text narativ se poate face tot ce vrem, iar eu m-am distrat jucînd rolul cititorului paranoic și controlînd dacă Parisul din secolul al XVII-lea corespundea sau nu cu acela descris de Dumas. JJ

însă iacînd astfel, eu nu m-am comportat ca un cititor model, și nici ca un cititor empiric normal. Ca să știm cîne~era S"ervandoni, e nevoie de o bună cultură artistică, iar pentru a ști că Rue des Fossoyeurs era Rue Servandoni e nevoie de o cultură foarte SDecializată^Eimposibil ca textul lui Dumas, eare se prezintă stilistic și narativ ca un roman

140

storic popular, să se adreseze unui cititor atît de sofisticat. Așadar, cititorul model al lui Dumas nu e obligat să cunoască amănuntul irelevant că Rue Servandoni se numea în 1625 Rue des Fossoyeurs, și poate să-și continue liniștit lectura.

Chestiune rezolvată? Nicidecum. Să presupunem că Dumas l-ar fi făcut pe d'Artagnan să iasă din palatul Treville în Rue du Vieux Colombier și l-ar fi pus să se învîrtă pe Rue Bonaparte (care există astăzi, e perpendiculară pe Rue du Vieux Colombier și paralelă cu Rue Ferou care în timpul acela se numea Rue du Pot de Fer). A, nu, ar fi prea mult. Ori am arunca cît colo cartea, cu dispreț, ori am începe din nou s-o citim, crezînd că am comis o eroare cînd ne-am constituit ca cititori model ai unui roman istoric. Nu era vorba, evident, de un roman istoric, ci de un roman științifico-fantastic, sau de vreuna dintre acele povestiri ce se cheamă ucronii, care se jfesașoară Jjnt̃r-jun timp jștoncjtrne^efiaț^și în care Iuliu Cezar se bate în duel cu Napoleon, iar Euclid demonstrează în sfîrșit teorema lui Fermat.

De ce nu am accepta ca d'Artagnan să cotească pe strada Bonaparte și am accepta, în schimb, s-o ia pe strada Servandoni? E limpede: pentru că aproape toată lumea știe că era imposibil ca în Parisul secolului al XVII-lea să existe o Rue Bonaparte, în timp ce foarte puțini știu că nu putea exista strada Servandoni, iar dovada este că nu știa nici măcar Dumas.

.

■ "■"
Dar atunci problema noastră nu privește ontologia Personajelor ce locuiesc lumile narative, 'ci formația Enciclopedică a cititorului model. Cititorul model prevăzut de Cei trei mușchetari are curiozitatea și gustul pentru reconstituirea neerudită, îl cunoaște pe Bonaparte, are o idee destul de vagă despre deosebirea dintre domnia lui Ludovic ^al XII-lea și aceea a lui Ludovic al XIV-lea. astfel încît

141

autorul îi furnizează multe informații atît la începutul, cît • pe parcursul narațiunii, nu înțelege să meargă la arhivele naționale ca să controleze dacă exista cu adevărat în

un conte de Rochefort. Trebuie să știe și că în epoca In' d'Artagnan fusese deja descoperită America? Textul nu spune și nici nu lasă să se deducă, dar am putea presupune într-o doară că dacă d'Artagnan l-ar fi întîlnit în strada Servandoni pe Cristofor Columb, cititorul ar trebui să fie uimit. "Ar trebui" - să fie clar că aceasta e doar o ipoteză a mea. Există, desigur, cititori dispuși să creadă că Columb era un contemporan al lui d'Artagnan, pentru că există cititori pentru care tot ce nu e prezent e "trecut", și e un trecut foarte vag. Prin urmare, odată ce am spus că fcxjtuLnresupune în

' „persoana cititorului„...modej^q enciclopedie de un anumît , Jbrnat, este„cu toate acesteajoarte greu de stabilit ..care a.r fi

acest format. ~J

Primul exemplu care îmi vine în minte este

^Finnegans Wake, care prevede, cere, pretinde un cititor model dotat cu o competență enciclopedică infinită, - superioară aceleia a autorului empiric James Joyce, un cititor capabil să descopere aluzii și conexiuni semantice chiar și \ acolo unde autorului empiric i-au scăpat} într-adevăr, textul i se adresează unui cititor ideal lovit de o insomnie ideajă ^ ' Dumas nu se aștepta, ba chiar ar fi privit asta cu iritare, la un cititor ca mine, care se duce să controleze unde era Rue des Fossoyeurs: Joyce, în schimb, voia un cititor care, cu toate că pădurea din Finnegans Wake este potențial infinită, în așa fel încât odată intrat nu mai ieși, să fie cu toate astea capabil să iasă în orice moment din pădure ca să se gândească la alte _ păduri, la codrul fără sfârșit al culturii universale și al intertextualității.

Am putea spune că orice text narativ își desemnează

142

cititor model de felul ăsta, asemănător cu Funes al lui îft̃-aes? Cu siguranță că nu. Nu ne așteptăm de la cititorul. „fiței Roșii ca el să cunoască ceva privitor la Giordano Bruno, dar, în schimb, așteptăm asta de la cititorul lui Finnegans Wake. Dar atunci, care este formatul enciclopediei pe carejii-1 cere o operă narativă?

Roger C. Schank și Peter G. Childers, în al lor *The Cognitive Computer*", ne îngăduie să punem problema dintr-un alt punct de vedere: care este formatul enciclopediei ne care trebuie să i-o dăm unei mașini pentru ca ea să poată scrie (și deci să înțeleagă, sau să știe să citească) niște fabule esopice?

în programul lor Tale-Spin, ei începeau cu o informație enciclopedică minimă. Era vorba să-i spui computerului "cum poate un urs să proiecteze modul de a obține miere" creînd un "cast de personaje și un ansamblu de situații care să se dovedească problematice pentru astfel de personaje". Inițial Joe Bear îl întreba pe Irving Bird unde putea găsi niște miere și Irving răspundea că "era un stup în stejar". Dar în una dintre primele povestiri generate de computer, Joe Bear se supăra, deoarece considera că Irving nu-i răspunsese, într-adevăr lipsea din componența enciclopedică a acestuia indicația, care uneori se poate indica - prin metonimie - unde se găsește hrana, menționînd nu hrana, ci sursa ei. Proust îl icăuda pe Flaubert pentru că a scris că "Madame Bovary se apropie de cămin", observînd: "nu s-a spus nicidecum că-i era frig". Mai mult, nu s-a spus nicidecum că un cămin

• Roger C. Schank (with Peter G. Childers), **The Cognitive Computer**, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1984. (Citatele care ^{lr}nează se referă la paginile 81 -89.

143

ryqr-

produce căldură. în schimb, Schank și Childers au înțeles că trebuiau să fie mai expliciti cu un computer, și i-au furnizat informații asupra raportului hrană-sursă. însă cînd Irving Bird i-a repetat că era un stup în stejar, Joe Bear "s-a dus la stejar și a mîncat stupul". Enciclopedia lui era tot incompletă: se cerea să-i explice deosebirea dintre sursa - ca conținător și sursă ca obiect în sine, pentru că - amintesc autorii - dacă cuiva îi e foame și-i spun să caute frigiderul, nu înțeleg

că-i spun să mănânce frigiderul, ci să-1 deschidă ca să găsească de mâncare; dar dacă asta e limpede pentru o ființă omenească, nu-i deloc limpede pentru o mașină.

Un alt incident neprevăzut s-a întâmplat când i s-a spus mașinii cum să folosească anumite mijloace ca să obțină anumite scopuri (de exemplu, "dacă un personaj dorește un anumit obiect, poate încerca să se tocmească cu posesorul acelui obiect"). Iar de aici a ieșit următoarea poveste:

"Joe Bear era flămînd. L-a întrebat pe Irving Bird unde putea găsi niște miere. Irving a refuzat să-i spună, și atunci Joe s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde se află mierea. Irving a spus căe de acord. Însă Joe nu știa unde să găsească viermi, și atunci l-a întrebat pe Irving, care a refuzat să-i spună. Atunci Joe s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde putea găsi viermi, iar Irving a fost de acord. Însă Joe nu știa unde să găsească viermi, și așa că l-a întrebat pe Irving, care însă a refuzat să-i spună. Atunci s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde anume putea găsi viermi..."

Pentru a evita acest **loop** a fost nevoie să i se spună computerului că un personaj nu putea să-și propună de două ori același scop, dacă nu izbutise prima oară, ci trebuie

caute o altă soluție, diferită. Dar și această instrucțiune a creat probleme pentru că a interaetipjaljrost cu informații He dusă aceea ^cum ar fi "dacă un ^rsoj ^

'_nrană, vrea să o mănînce", sau "dacă un personaj caută să _ ^ ^

~IbT~~ if^{Tr}~Să d]T

nu~IzbutesteT~~se înfurie^{Tr}~'Să

Bill Vulpea îl vede~pe* Henry Corbul cu o bucată de caș în cioc, Bill e flămînd, vrea cașul, și de aceea îl convinge pe Henry să cînte. Henry deschide gura și cașul îi cade jos. Odată ce cașul e pe jos, Bill îl vede și din nou îl dorește. Însă computerul a fost instruit asupra faptului că nu-i nevoie să-i atribui de do/dă ori același scop unui personaj, și așa că Bill nu reușește să-și astîmpere foamea și se înfurie. Răbdare, în privința lui Bill. Dar ce anume se petrece cu corbul?

*Henry Corbul văzu cașul pe jos, i se făcu foame, dar știa că el este proprietarul cașului. Vru să fie cîstit cu el însuși și se hotărî să nu se înșele pentru a obține cașul. Nu voia să se înșele pe sine, nu voia nici măcar să intre în competiție cu sine însuși, și pe deasupra își dădea seama și de faptul căse afla în avantajfațade sine, așa că refuză să-și cedeze cașul lui însuși. Nu vedea nici un motiv să-și cedeze cașul lui însuși [căci dacă ar fi făcut asta, ar fi pierdut cașul] așa că-și oferi să-și aducă lui însuși un vierme dacă și-ar fi cedat cașul. Asta i se păru OK, dar el nu știa unde să găsească viermi. Așa că-și spuse lui însuși: "Henry, știi unde ve găsesec viermi?" Dar evident că nu știa, și atunci hotărî... [se deschide un alt **loop**]*

E adevărat că-i nevoie să cunoști multe lucruri ca să citești o poveste. Dar oricît de multe au trebuit Schank și Childers să-1 învețe pe computerul lor, cu siguranță că n-au

144

145

fost obligați să-i spună unde se află strada Servandoni Lumea lui' Joe Bear rămîne o lume mică.

-f A citi o operă__jie^ficțimie,Jn&Siimnă a face o

__„gSonjectură asupra criteriilor de economie.care guvernează

lumea ficțională. Regula nu există,.sau, altfel spus, ca,Jp

- orice cerc hcrmeneutic. trebuie să iie .presupusă în chiar

.jnomejitujjricare încercăm să o introducem ne, baza textuluT"

\ De aceea, a citi e un pariu. Pariem că o să fim fideli

sugesTuTq^jiinei voci care nu ne spune explicit ce anume ne

sugerează.

Să ne întoarcem la Dumas, și să încercăm să-1 citim ca un cititor care a fost educat de *Finnegans Wake* și care, prin urmare, se simte autorizat să găsească peste tot chei date prin aluzii și scurt-circuitări semantice. Să încercăm să ne imaginăm o lectură "suspicioasă" a *Celor trei mușchetari*. S-ar putea pune ipoteza că aluzia la Rue Servandoni nu era o eroare, ci un indiciu. JDumaș diseminase "urma" aceea la "marginile" textului/voia să ne facă să înțelegem că _w^nce text de ficțiune conține o contradicție fundamentală, jmnjnsuși faptul, că încearcă cu disperare să facă să coincidă joame fictivă eu o lume reală, pumas voia să demonstreze^ jcj, price jîeți.u4iFj^jJAltUem;Ura^ capitolului, "Se " Tncurelutele". niLșej;eferea numai la iubirile lui D'Artagnan sau ale reginei, ci la natura însăși a nărativității.

Dar aici intră în joc criteriul economiei. Am spus că Nerval voia ca noi să reconstituim fabula, și că putem spune asta pentru că textul lui Sylvie prezintă o abundență notabilă de semnale temporale. E greu de presupus că aceste semnale sunt întâmplătoare. și că este întâmplător că unica dată precisă din roman apare tocmai la sfârșit, cu scopul de a ne face să recitim totul ca să regăsim succesiunea fabulei pe care naratorul o pierduse iar noi nu o identificasem deloc.

nar semnalele temporale cu care Nerval își presară textul se eâsesc toate în niște noduri relevante ale subiectului, exact în momentele în care cititorul e invitat să efectueze salturi înapoi în timp, să părăsească prezentul narativ pentru a ' pătrunde într-o altă porțiune de trecut.

Sunt un fel de palide^ <. semnale de semafor presărate în ceață.

în schimb, cine s-ar duce să caute anacronisme la Dumas, ar găsi probabil multe, însă toate în poziție foarte puțin strategică. Toată construcția textuală, asupra căreia se precipită vocea narantă în episodul în care este menționată strada Servandoni, se învîrte în jurul geloziei lui d'Artagnan, a cărui dramă nu s-ar schimba nici dacă el ar fi parcurs alte străzi. E adevărat că criticul educat la școala suspiciunii ar putea observa că întreg capitolul se desfășoară în jurul unei confuzii asupra identității persoanelor: mai întâi se vede o umbră, apoi e identificată "cu Madame Bonacieux, apoi ea vorbește cu cineva pe care d'Artagnan îl crede Aramis, apoi se descoperă că acel cineva era o femeie, în fine Madame Bonacieux pleacă însoțită de cineva pe care d'Artagnan îl crede a fi ori tot Aramis, ori tot vreun amant al doamnei Bonacieux, și în schimb se va descoperi că e Lordul Buckingham, prin urmare iubitul reginei. JiDe ce să nu credem că amestecul de străzi este intenționat, și că funcționează ca anunț și alegorie a schimbului de persoane. și ca există un paralelism subtil între cele două tipuri de echivoc?!

Răspunsul este că în tot romanul schimburile de persoană și jocul descoperirilor și al identificărilor formează între ele un sistem - așa curț, pe de altă parte, e ceva obișnuit •ⁿ romanul popular din secolul al XIX-lea: d'Artagnan recunoaște tot timpul într-un oarecare necunoscut, aflat în trecere, pe nepoftitul cu faimă proastă din Meung, o crede

147

necredincioasă pe Madame Bonacieux și apoi descoperă că e pură ca un înger; Athos o va recunoaște pe Milady ca fiind Anne de Breuil, pe care cu

ani în urmă o luase de soție descoperind mai apoi că era o criminală; Milady va recunoaște în călăul din Lille pe fratele omului pe care-l ruina; și așa mai departe. În schimb, anacronismul care privește Rue Servandoni nu e urmat de nici o dezvoltare. Aramis va continua să locuiască în strada aceea inexistentă pe tot timpul romanului, și chiar după aceea. Dacă acceptăm regulile romanului ottocentesc de capă și spadă, Rue Servandoni devine o fundătură oarbă.

Până acum am făcut experimente mentale distractive, întrebându-ne ce s-ar fi întâmplat dacă Nerval ne-ar fi spus că trăsura nu era trasă de nici un cal, dacă Rex Stout ar fi plasat Alexanderplatz la New York, dacă Dumas l-ar fi făcut pe d'Artagnan să o ia pe strada Bonaparte. Ne-am distrat noi, bun, cum fac câteodată filosofii, dar nu trebuie să uităm că Nerval n-a spus niciodată că trăsura era fără cal, Stout nu a pus Alexanderplatz la New York, iar Dumas nu l-a pus nicidecum pe d'Artagnan să cotească pe Strada Bonaparte.

Competența enciclopedică cerută cititorului (acele întrebări puse în tinerii iară sfârșit a Enciclopediei Maximale pe care nimeni dintre noi nu o va posedea vreodată) e circumscrisă de text. Probabil că un cititor model al lui Dumas ar trebui să știe că Napoleon Bonaparte nu putea avea o stradă cu numele său în 1625, și într-adevăr Dumas nu comite această eroare. Probabil că același cititor nu e obligat să știe cine a fost Servandoni, iar Dumas își poate permite să-l pomenească unde nu trebuie în text. Ficțional sugerează unele competențe pe care cititorul ar trebui să le aibă, pe altele le instituie, iar pentru restul rămâne în vag, dar cu siguranță că nu ne impune să explorăm întreaga Enciclopedie Maximală.

J"CSfe anume este formatul Enciclopediei cerute cititorului, rămâne o materie ipotetică. A descoperi aceasta, înseamnă a descoperi strategia autorului model, care iu este una **din figurile** din covor despre care vorbește nuvela cu acest titlu a lui Henry James, cîjgula cu ajutorul, căreia, **multe** "figuri", pot fi identificate în covorul narativ. "****" Care e morala acestei istorii? P" Că textele ficționale vin însoțite de puținătății noastre metafizice. Noi trăim în marele labirint al lumii, mai vast și mai complex decît pădurea din ^: Scufița Roșie, căreia nu numai că nu i-am identificat toate cărările, dar nici nu reușim să-i exprimăm desenul total. În speranța că există niște reguli ale jocului, omenirea de-a lungul mileniilor și-a pus problema dacă acest labirint avea f j vreun autor, sau mai mulți autori. Și s-a gîndit la Dumnezeu. -* sau la Zei, ca la niște autori empirici, ca la niște naratori, sau ca la un autor model. Despre o divinitate empirică ne întrebăm cum este, dacă are barbă, dacă este un El, o Ea, un Acesta; dacă trăiește în ceruri sau pe vîrfurile Olimpului; dacă-i născut sau există dintotdeauna, și pînă și (în zilele noastre) dacă a murit, cum fac Marx și Freud. O divinitate Narator a fost căutată peste tot, în viscerele animalelor, în zborul păsărilor, în mărăcinișul arzător și în prima frază a celor Zece Porunci. Însă unii, bineînțeles filosofii, dar și multe dintre religii, l-au căutat ca Regulă a jocului, ca acea Lege care face (sau care într-o bună zi va face) labirintul lumii posibil de parcurs și de înțeles. În acest caz divinitatea este ceva pe care noi trebuie să-l descoperim în momentul însuși • n care descoperim de ce ne aflăm în acest labirint, sau cel Puțin ghicim cum anume ni se cere să-l parcurgem|,

Cîndva am scris (**Postille** aj "**Nome della roșă**" -Note Ia "**Numele trandafirului**) că ne plac romanele

148

149

polițiste pentru că pun aceeași întrebare pe care ^și-o pun filosofile și religiile: "Whodunnit?" Cine a fost? Dar asta este metafizică pentru cititorul de primul nivel. Cititorul de la al doilea nivel se întreabă mai mult: cum trebuie să ^identific (prin conjectură) sau, de-a dreptul, cum trebuie să construiesc autorul model pentru ca lectura mea să aibă un sens? Stephen Dedalus se întreba dacă un om care cioplește la întîmplare un trunchi de lemn facînd să iasă din el, fără să vrea, imaginea unei vaci, a creat o operă de artă. Astăzi, după poetica lui **objet trouve** sau a lui **ready made**, noi cunoaștem răspunsul: este o operă de artă dacă reușim să ne închipuim în spatele acelei forme întîmplătoare strategia formativă a unui autor. Dar e un caz extrem care exprimă de~ minune nexul indispensabil, dialectica dintre autor și cititor model care trebuie să se realizeze în orice act de lectură.

Prin această dialectică noi răspundem la invitația oracolului de la Delphi, "Cunoaște-te pe tine însuți". Și fiindcă, după spusa lui Heraclit, "Zeul al cărui oracokeste la Delphi, nu vorbește nici nu ascunde, ci face semn", această cunoaștere rămîne nelimitată pentru că ia forma unei interogații continuiete

*

Și totuși această interogare, deși e potențial infinită, ajunge să fie limitată de formatul redus al Enciclopediei cerute de o operă de ficțiune, în schimb nu suntem deloc siguri că lumea reală, cu toate posibilele ei replici infinite, este finită și ilimitată sau infinită și limitată.

Dar mai există un motiv pentru care narativa ne face să ne simțim la largul nostru comparativ cu realitatea. Este o regulă de aur pentru orice criptoanalist de coduri secrete, aceea că<rice mesaj poate fi descifrat cu condiția să se știe că e vorba de un mesaj ^Problema cu lumea reală e aceea ca ne întrebăm de milenii dacă există vreun mesaj și dacă acest

150

mesaj are un sensS|ntr-un univers narativ naLștim la sigur că ăl constituie un mesaj și că o autoritate auctoriaia stă în spatele lui, ca _origine a lui și,ca ansamblu de instrucțiuni pentru lectură^ ^

Astfel, căutarea, din partea noastră, a autorului Model este Ersatz-ul unei alte imagini, aceea a unui Tată, care se pierde în ceața infinitului, fapt pentru care nu obosim niciodată a ne întreba de ce există Ființă mai curînd decît Nimic.

151

152

PROTOCOALE FICTIVE

^A *T* Dacă lumile narrative sunt atît de confortabile, de ce atunci să nu încercăm a citi însăși lumea reală ca și cum ar fi un roman? Sau, altfel spus, dacă lumile ficțiunii narrative sunt atît de mici și de înșelător confortabile, de ce să nu încercăm să construim lumi narrative care să fie complexe, contradictorii și provocatoare ca lumea reală?]/

Permiteți-mi să răspund imediat la cea de a doua întrebare. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce au tăcut exact acest lucru. Și Nerval,

firește. Când eu scriam despre "opere deschise", mă gîndeam exact la niște opere literare înțelegeau să pară ambigui ca și viața însăși. E adevărat că în *Sylvie* suntem siguri că Adrienne a murit cu adevărat în 1832, în timp ce nu suntem tot atît de siguri că Napoleon a murit în 1821 - cine știe, poate că a fost salvat în insula Sf. Elena de către Julien Sorel. lăsîndu-și acolo o sosie, și și-a petrecut ultimii ani de viață la Loisy, sub numele de Pere Dodu, și că acolo l-a întîlnit Naratorul în 1830. Totuși, pentru tot restul acțiunii din **Sylvie**, jocul ambiguu între viață și vis, între trecut și prezent, e mai asemănător incertitudinii ce domină viața noastră cotidiană decît acelei frumoase

siguranțe cu care Scarlett O'Hara știa că "Mîine este o altă zi".

Să trecem acum la prima întrebare. În **Opera**

IXi

III t

deschisă, comentînd strategia filmărilor televizate în direct ce încadrează un flux de evenimente fortuite cu ajutorii/ structurilor narrative, observam că viața e cu siguranță mai asemănătoare cu **Ulysses** decît cu **Cei trei mușchetari** și, ^{cu}

toate acestea, noi suntem înclinați s-o citim ca și cum ar fi o povestire de Dumas și nu ca și cum ar fi o povestire de Joyce¹.

Personajul meu, Jacopo Belbo, în **Pendulul lui Foucault**, pare de acord cu acesta opinie, atunci cînd spune:

Credeam că un dandy adevărat nu ar fi făcut niciodată dragoste cu Scarlett O'Har a și nici măcar cu Constance Bonacieux, sau cu Perla lui Labuan. Eu cu foiletonul mă jucam, ca să mă plimb nițel în afara vieții. îmi dădea siguranță, pentru că-mi promitea intangibilul. Dar nu-i așa... Avea dreptate Proust: viața-i reprezentată mai bine ^ de muzica proastă decît de o Missa Solemnis. Artă ne ia peste picior și ne încurajează, ne face să vedem lumea așa ■ cum artiștii ar voi să fie. Foiletonul se prefacă că glumește ^, însă lumea ne face s-o vedem așa cum este, sau cel puțin așa cum va fi. Femeile seamănă mai mult cu Milady decît cu Lucia Mondella, FU Manchu e mai adevărat decît Nathan înțeleptul iar istoria e mai asemănătoare cu cea povestită de Sue decît cu cea proiectată de Hegel²

O observație amară, desigur, tăcută de un personaj dezamăgit. Dar surprinde destul de bine tendința noastră de a pricepe ce anume se petrece în termenii a ceea ce Barthes.

I. **Opera aperta**, Milano, Bompiani, 1962, p.204, nota 16 2. **Op.cit.**, Milano, Bompiani, 1988, pJ89.

154

numea un **texte lisible**. Și pentru că lctiunea narativă pare niai confortabilă decît realitatea să încercăm s-o interpretăm pe acesta din urmă ca și cum ar fi ficțiune narativă.

În cursul acestei ultime conferințe voi încerca să iau în considerație cîteva cazuri în care suntem înclinați să amestecăm ficțiune și realitate și să citim ficțiunea ca și cum ar fi realitate. Unele dintre aceste practici dătătoare de confuzii sunt plăcute și inocente, altele sunt cu totul necesare, iar altele, iarăși, îngrijorătoare la modul tragic.

În 1934, Carlo Emilio Gadda publicase, într-un ziar, un articol, "Dimineața la abatoare". Era vorba de descrierea abatorului din Milano, însă cum

Gadda era un mare scriitor, articolul acela apărea și ca un bun exemplu de narațiune. Recent, Andrea Bonomi' a propus un interesant experiment mental. Să ne închipuim că articolul (rămas inedit) n-ar menționa deloc orașul Milano, ci ar vorbi pur și simplu de "acest oraș" și că un cercetător i-ar găsi exemplarul, pe care-l consideră unicul existent, printre hîrțile inedite ale lui Gadda. ^Cercetătorul citește, și nu știe dacă e vorba de ■ descrierea unui fragment din lumea noastră sau de ficțiune-. Nu se întreabă, astfel, dacă afirmațiile conținute în text sunt adevărate, ci se bucură reconstituind un univers, cel al abatoarelor dintr-un oraș oarecare, chiar dacă acest oraș nu există! Mai târziu cercetătorul descoperă că o altă copie a articolului există la arhiva abatorului din Milano, iar copia poartă pe margine o adnotare a directorului abatorului, care, cu mulți ani în urmă, scrisese: "descriere minuțioasă și absolut exactă". Deci textul lui Gadda vorbea acolo despre

3- Andrea Bonomi, **Lo spirito della narrazione**, Milano, 1994, cap.4.
155

^H|F

un abator existent, era un articol jurnalistic, un reportaj, ce trebuia judecat după veridicitatea lui, după felul cum corespundea unei stări de lucruri care se adevărește sau se adevărea în lumea în care trăim.

Argumentul lui Bonomi este că, chiar schimbîndu-și opinia asupra naturii acelui text, cercetătorul nu are nevoie să-l recitească. Lumea descrisă, indivizii care o locuiesc, proprietățile lor, sunt aceleași; pur și simplu cercetătorul acum "proiectează" reprezentarea aceea asupra realității.

Comentariul lui Bonomi este: (^entru ca conținutul unui rezumat care descrie o anumită stare de lucruri să fie receptat, nu e necesar ca acelui conținut să-i fie aplicabile categoriile adevărului și ale falsului"?)

Aceasta nu este doar o afirmație de pur Emn-simț. În realitate, noi suntem înclinați să credem că ^atunci cînd cineva ne povestește că s-au petrecut anumite fapte, instinctiv ne punem într-o situație de alertă pentru că ne însușim ideea că cel care vorbește sau scrie vrea să spună adevărul și deci ne dăm osteneala să judecăm drept adevărat sau fals ceea ce ascultăm. Și, invers, considerăm .că i|pmai în cazuri aparte, atunci cînd apare un semnal de ficțiune, noi suspendăm incredulitatea și ne pregătim să intrăm într-o altă lume în schimb, experimentul mental, făcut de Gadda, dovedește că atunci ^cînd ne găsim în fața unei serii de propoziții care povestesc ceea ce i s-a întîmplat cîva în cutare loc, așa și pe dincolo, noi colaborăm la construirea unui univers care deține un soi de coerență internă, și numai după aceea decidem dacă trebuie să înțelegem acele rpropoziții ca fiind descrierea universului real sau a unei lumi imaginare*!)

Asta ne impune să reexaminăm o distincție întîlnită destul de uzual la teoreticienii textului, aceea **dintre narativă**

și narativă artificială⁴. 'Avem narativă naturală

atunci cînd povej>țirn_j3_secvență de fante realmente întîmplate, despre care locutorul crede că s-au întîmplat, său

vrea să facă să se CTelidll(mjntnd^ ca _realmente~ s-au întîmplat. Deci este narativă naturală povestea pe care aş-putea eu s-o spun despre ce mi s-a întîmplat ieri, o știre de ziar sau **Storia del reame di Napoli**,

întreagă, a lui Benedetto Croce. Narativa Artificială ar fi reprezentată de ficțiunea narativă, care doar se preface, așa cum s-a spus, că "spune Idevărupsău mtelege sa spună adevărul în cadrul unui univers~de" dTs' curs ficțional'.

Noi considerăm că se poate recjmm) aște jiarățiya i artificială, din cauza "paratextului", adică a tuturor acelor informații care înconjoară textul. Oe laj it lup fnă Ialn3Tcâ lîife c. are glăsuiesc pe copertă: "Roman". Cîteodată pînă și numele autorului are roljdg element paratexlual: în sensul acesta, în secolul trecut un cititor era sigur că o carte semnată de "Autorul lui Waverley" era fără nici o umbră de îndoială operă de ficțiune. Semnalul ficțional cel mai evident, dintre cele interioare textului, este formula introductivă "a fost odată..."

Și totuși, toată chestiunea asta nu-i așa de clară. Incidentul istoric provocat de Orson Welles. în 1940, prin transmisiunea lui falsă despre invazia marțienilor depindea de faptul că parte din ascultători credea că o știre dată la radio era un exemplu de narativă ^naturală. în timp ce Welles considera că le-a furnizat ascultătorilor suficiente semnale de ficționalitate. însă mulți ascultători interveniseră pe

!

⁴- Cf., de exemplu, Tlieun van Dijk, "Action, Action Description and Marrative", **Poetics**, 5, 1974, pp. 287-338.

156

157

recepție după începerea transmisiunii, alții nu înțeleseseră semnalele de ficționalitate și **proiectaseră** conținutul transmisiunii asupra lumii reale. Prietenul meu Giorgio Celli, scriitor dar și profesor de entomologie, a scris o dată o povestire despreJD_ crimă perfectă, și atît el cît sj_fu^graim_rjrotagonistii_acpstaj povestiri. Personajul Celli introdusese în tubul de pastă de dinți al personajului Eco o substanță chimică ce atrage sexual viespea; Eco se spălase pe dinți înainte de a se culca, și substanța, rămasă în măsură suficientă pe buze, atrăsese roiuri de viespi excitate pe fața lui. cu efecte mortale. Povestirea a fost publicată pe pagina a treia a cotidianului bolognez **II resto del carlino**. Trebuie să știți că paginata treia a oricărui cotidian italian, cel puțin pînă acum cîțiva ani, era de regulă dedicată culturii, iar articolul denumit "elzevir", acela din stînga, putea fi ori o recenzie, ori urr scurt eseu, sau chiar o povestire. Povestirea lui Celli a apărut ca j_elzevn_lcu titlul "Cum l-am ucis pe Umberto Eco". Redactorii cotidianului considerau, evident, că cititorii știau că tot ce apare într-un jurnal trebuie luat în serios, cu excepția elzevirului, care trebuie sau c"are poate fi înțeles ca exemplu de narativă artificială.

însă în dimineață aceea, cînd am intrat în barul de lîngă casă ca să-mi iau cafeaua, am fost primit cu manifestări de bucurie și de ușurare de către barmani, care crezuseră^că Celli mă omorîșjî__cu_jidevărât. Am atribuit "Incidentul faptului" că~ăceie persoane nu "aveau o cultură suficientă pentru a recunoaște convențiile jurnalistice; dar ceva mai tîrziu l-am întîlnit pe decanul meu, persoană cultă și care cunoaște destul de bine aceste convenții, și acesta mi-a spus că, în dimineața aceea, deschizînd

ziarul avusese o tresărire. O tresărire de scurtă durată, dar timp de un moment titlul

158

acela, pe un jurnal, care prin definiție narează evenimente realmente petrecute, i se păruse că se referea la o știre reală.

Am putea spune, și s-a și spus, că narativă artificială este structural mai complexă decât aceea naturală, însă onoe „forțare” de a” determina diferențe structurale între narativă narurâă și TaTaTărtiicjatC serie de exemple.-Dacă suntem de acord că în ficțiunea narativă există personaje care săvârșesc sau suportă acțiuni în cursul unor evenimente „ca” aceste acțiuni transformă „stare” finală.

această cerință se aplică și povestirii, serioase și adevărate, „ieri seară eram mort de foame, m-am dus și am cinat, am mâncat steak and lobster, și după aceea mă simțeam foarte satisfăcut.” Dacă se adaugă că aceste acțiuni trebuie să fie grele și să comporte odegere dramatică și ieășteptată, sunt sigur că Jerome K. Jerome ar fi știut să ne povestească foarte dramatic neliniștea care-1 cuprinsese în fața dificilei opțiuni între friptură și langustă, și modul genial în care a rezolvat această dramă. Nici măcar nu putem spune că personajele din Ulysses se găsesc în fața unor opțiuni mai dramatice decât cele pe care trebuie să le facem în viața de zi cu zi. Și nici preceptele aristotelice (că personajul să nu fie nici mai bun nici mai rău decât noi, să sufere modificări rapide de soartă, peripeții și agnițiuni, ca acțiunea să ajungă la un punct culminant căruia să-i urmeze catharsisul) nu sunt suficiente pentru a defini o ficțiune narativă, deoarece și multe din

■ **Steak and Lobster**, friptură și langustă, e un fel tipic, „de prestigiu” servit în unele restaurante americane pentru clienți care vor să se bucure de experiența de a avea ce-i mai bun, dar la un Preț rezonabil (atât friptura cât și langusta sunt servite în porții mai modeste decât de obicei).

159

J

Viețile lui Plutarh corespund acestor cerințe.

Ficționalitatea ar parea să fie semnalată de insistența asupra unor detalii neverificabile istoricește, de exploatarea unor straturi mentale și afective ale personajului. Însg Bafthes, „vorbînd despre efectele de realitate” folosite în narativă, cita un pasaj din **Histoire de France** a lui Michelet (V. La revolution, 1869) în care autorul, vorbind despre Charlotte Corday în închisoare, introduceam tipic efect narativ (prin insistența asupra unor amifaunte nedocumentabile); „după o oră și jumătate cineva bătu ușor într-o ușă mică ce se găsea în spatele ei...”.

Este desigur adevărat că anevoie o narațiune naturală începe cu semnale de ilcționalitate; de aceea, în cluda titlului, e considerată fantastică

Poveste adevărată a lui Lucian din Samosata care, în al doilea paragraf, lămurește imediat: „am prezentat cu înfățișare de adevăr și de verosimil minciuni de toate felurile...” Tot așa, Fielding începe **Tom Jones** atrăgînd atenția că prezintă acolo un roman.

Și totuși, adesea ficțiunea narativă începe cu un fals semnal de veridicitate. Să se compare aceste două perechi de începuturi:

Am fost îndemnat de cererile foarte juste și insistente ale celor mai

învățați confrăți ai mei... samă întreb pentru ce în zilele noastre nu se găsește nimeni care să scrie o relatare, sub orice formă literară, pentru a transmite acelora, care vor veni după noi, atâtea fapte ce se petrec atît
6. "L'effetto di reale", în **II brusio della Hngua**, Toiino, **Einaudi**, 1988, p.151.

160

în bisericile lui Dumnezeu cît și în popor, și care sunt demne de a fi cunoscute.

Măreția și galanteria nu s-au arătat nicicînd în Franța cu atît a strălucire ca în ultimii ani de domnie ai lui ffenric al II-lea...

Primul este începutul de la **Historia suorum**

temporum a lui Rudolf cel Smead, cel de al doilea începutul de la **Prințesa de Cleves** de Madame de Lafayette, și trebuie să rețineți că acesta din urmă continuă pe pagini întregi înainte de a ne putea da seama că e vorba de un roman și nu de o relatare obiectivă.

Cînd Cesar a văzut la Roma pe unii străini bogați care purtau în brațe căței sau pui de maimuțe și-i mîngîiau, a întrebat, așa se spune, dacă nu cumva femeile lor nu făceau copii.

La 16 august 1968 mi-a fost pusă în mînă o carte ieșită din pana unui anume Abate Vallet... Cartea, înzestrată cu informații istorice la drept vorbind destul de sărace, afirma că reproduce cu fidelitate un manuscris din secolul al XIV-lea...

Primul, care¹ pare introducerea unei povestiri fantastice, este începutul de la "Viața lui Pericle", de Plutarh, pe cînd al doilea este începutul de la romanul meu **Numele trandafirului**.

Dacă vreodată istorisiri de întîmplări de prin lume, trăite de vreun om oarecare, au fost demne de a fi date

161

ri

I

publicității, și acceptate odată ce au fost publicate, editorul crede că este și cazul povestirii de față. Lucrurile de mirare ale vieții acestui om întrec (așa consideră el) toate cele ce au existat... Editorul crede că aceasta e povestea unui fapt așa cum s-a petrecut; și că nu se află într-însa nici o aparență de ficțiune.

Poate că nu vom face un lucru care să nu le fie pe plac cititorilor noștri profitînd de acest prilej pentru a prezenta o concisă narațiune a vieții celui mai mare rege care, în timpurile moderne, s-a urcat pe un tron în virtutea dreptului ereditar. Ne temem numai că nu va fi cu puțință să încapă o povestire așa de lungă și de aventuroasă în limitele pe care trebuie să ni le impunem.

Primul este începutul lui **Robinson Crusoe**, cel de al doilea este începutul studiului lui Macauley despre Frederic cel Mare.

Eu nu pot să încep a-mi depăna viața fără să spun cîte ceva despre dragii mei părinți, al căror caracter și fire plină de iubire au înrîurit asupra educației mele și asupra înclinărilor mele trupești.

E ciudat că eu, care sunt prin natura mea potrivnic a vorbi despre mine și despre faptele mele, cu prietenii, într-un ungher al vetrei, pentru a doua oară în viața mea, încep a povesti cedînd unui impuls autobiografic.

Primul este începutul **Memoriilor** lui Giuseppe Garibaldi, cel de al doilea

E drept că există semnale de ficționalitate destul de explicite: de exemplu, începutul narațiunii în **mediaș re**», -> îndrumarea ei printr-un diajfg₂ insistența imediată asupra T ~ unei istorisiri individuale, și nu generale, și mai ales semnale imediate de ironie, ca de exemplu în cazul lui [Mușifjeafe pornește, în al său **Om Ură însușiri** de la o lungă descriere meteorologică, înțesată cu termeni tehnici ("Pe Atlantic un minim barometric înainta în direcție orientală în întâmpinarea unui maxim amenințător de deasupra Rusiei, și nu arăta deocamdată vreo tendință de a-1 ocoli mutându-se mai la nord..."), continuând așa vreo jumătate de pagină și apoi comentînd: "în fine, cu o frază care-i întrucîtva cam învechită rezumă de minune faptele: era o zi frumoasă de » august din anul 1913"⁷. Cu toate acestea e suficient să găsești o operă de ficțiune care să nu dea la vedere una dintre aceste caracteristici (și am putea da zeci și zeci de exemple), ca să i. spui că nu există un semrtajiecontroversabil de ficționalitate | "afară doar dacă nu intervin elemente ale paratextului. r 1

Prin urmare adesea nu "ne **decidem să intrăm** într-cî lume ficțională: **ne găsim înlăuntrul ei**, iar la un moment dat ne dăjTi seajT^j hoțărri că ceea ce ni se întîmplă e un vis. J Desigur, așa cum spunea Novalis, "suntem aproape de trezire "" -cînd visăm că visăm". Dar această stare de semiveghe - care era și aceea în care se găsea Naratorul din **Sylvie** - pune multe probleme.

În ficțiunea narativă se amestecă în mod așa de strîns referiri exacte la lumea reală îneît, după ce a tăcut un mic sejur într-un roman și a confundat, cum e și cazul, elemente fantastice și referiri la realitate, cititorul nu mai știe exact

7- **L'uomo senza qualità**, Torino, Einaudi, p. 9.

mergem, Miss Marple", îi spune el femeii, "Părintele ne așteaptă în Baker Street".

Cînd anume e ușor să atribuim existență reală unui personaj fictiv? Fiți atenți că aceasta nu e soarta tuturor personajelor fictive. Nu s-a întîmplat asta cu Gargantua, cu Don Quijote, Madame Bovary, cu Long John Silver, cu Cord Jim, cu Popeye (nici cu cel al lui Flaubert, și nici cu cel dîn **comic books**). În schimb s-a întîmplat cu Sherlock Holmes, cu Siddharta și cu Rick Blaine. Eu consider că viața aceasta extratextuală și intratextuală a personajelor coincide ~cTi fenomenul cultului. De ce un film devine un **cult movie**, de

ce un roman sau un poem devine un **cult book**?

Cu cîtva timp în urmă, încercînd să explic de ce **Casablanca** a devenit obiect de cult, am avansat ipoteza că o condiție a succesului și a cultului este structura informă a operei. Dar această nestructurare vrea să-nsemne și posibilitatea de "a deveni alandala". Mă explic îndată. E un fapt cunoscut că filmul **Casablanca** a fost rnnstrmtjdx) ?i, fără a se ști cum anume avea să se termine povestea, astfel încît Ingrid Bergman apare acolo atît de fermecător de misterioasă, deoarece, jucînd pe platoul de

filmare, încă nu ştia care avea să fie bărbatul ce trebuia ales de ea, şi deci le surîdea amîndorura cu aceeaşi tandreţe şi ambiguitate. Şi mai ştim că, trebuind să ducă la bun sfîrşit o poveste încă incertă, scenariştii şi regizorul au pus în ea toate clişeele din toată istoria cinematografului şi a narativei, transformînd filmul într-un soi de muzeu pentru cinefili. Tocmai de aceea, filmul poate fi utilizat, ca să zicem aşa, în piese demontabile, fiecare dintre ele devenind un citat, un arhetip. O soartă de acelaşi fel a avut **Rocky Horror Picture Show**, operă de cult prin excelenţă, tocmai pentru că, e lipsit de formă, şi

166

deci dislocabil şi deformabil la infinit. Dar, într-un studiu celebru, Eliot avansase ideea că acesta a fost şi motivul succesului lui **Hamlet**.

Hamlet ar fi o îmbinare nu de tot reuşită între trei izvoare diferite anterioare, în care motivul predominant era acela al răzbunării, se datora acolo dificultăţii de a asasina un rege înconjurat de gărzile sale. Nebunia lui Hamlet reprezenta o încercare, încununată de succes, de a scăpa de bănuieli. Însă Shakespeare doreşte să dezvolte motivul culpei materne şi al efectului ei asupra simţămîntului fiului, şi nu reuşeşte să impună acest motiv pe materialul "intratabil" al izvoarelor sale. Prin urmare "întîrzierea" răzbunării nu e explicată prin motive de necesitate şi de avantaj; iar efectul "nebuniei" nu e de a adormi, ci de a deştepta bănuiala regelui. Şi probabil că cei mai mulţi au considerat **Hamlet** o operă de artă pentru că au găsit-o interesantă, şi nu au găsit-o interesantă pentru că era operă de artă. Este "Mona Lisa" literaturii.⁹ Imensul şi milenarul succes al Bibliei se datorează dislocabilităţii ei, dat fiind că e opera unor autori diferiţi. **Divina Comedie** nu e cîtuşi de puţin dezgărdinată, dar din cauza complexităţii ei, a numărului de personaje care apar în ea şi a faptelor ce se povestesc acolo (Cer şi Pămîrit, ca să folosim cuvintele lui Dante însuşi) se dovedeşte dislocabilă în aşa măsură, încît fanaticii ei o folosesc pînă şi ca rezervă pentru jocuri enigmistice, aşa cum în Evul Mediu era folosit Virgiliu ca manual pentru profeţii şi divinaţii, şi cum avea să fie folosit mai apoi Nostradamus (alt frumos exemplu de

9- T.S.Eliot, Selected Essays, cit., p. 144, tiad. Roberto Sanesi în **Opere 1904-1938**, Milano, Bompiani, pp.364-365.

167

h

succes datorat radicalei şi iremediabilei lui dislocabilităţi fiindcă **Centuriile** sale pot fi amestecate cum dorim). Însă dacă Dante e iracturabil, **Decameronul** nu este, fiecă nuvelă trebuie luată în integritatea ei. De unde se vede că faptul de a fi sau nu fracturabil nu depinde de valoarea estetică a operei. **Hamlet** rămîne o operă fascinantă, şi nici Eliot nu ne-a convins că ar iubi-o mai puţin, în schimb cred că puţini ar fi dispuşi să-i atribuie lui **Rocky Horror Picture Show** o mărime shakesperiană. Şi totuşi ambele sunt obiecte de cult, una pentru că e fracturabilă, cealaltă pentru că e aşa de fracturată încît permite orice joc de interacţiune posibil. O pădure, ca să devină un Codru Sacru, trebuie să fie încîlcită precum pădurile Druizilor, şi nu ordonată ca un parc franţuzesc.

Multe sunt deci motivele pentru care o operă de ficțiune poate fi transvazată în viață. Însă astăzi trebuie să ne ocupăm și de o altă problemă, mult mai importantă: și anume, este vorba de aptitudinea noastră de a construi viața ca pe o narațiune.

Mitul iudaico-creștin al originilor-voiește ca Adam să fie acela care a dat nume lucrurilor. În secolul al XV-lea, în căutarea unei limbi perfecte¹⁰ s-a încercat să se reconstituie limba lui Adam, care ar fi știut să numească lucrurile după natură. Tor, dar timp de secole s-a considerat că Adam inventase un nomenclator, adică o listă de **designatori rigizi**, nume de specii naturale, pentru a atribui un nume "adevărat" cailor, merelor sau stejarilor. Abia în secolul al XVII-lea, Francis Lodwick a avansat ideea că numele originare nu trebuiau să

10. Umberto Eco, **La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea**, Bari, Laterza, 1993

168

să fie de substanțe, ci de acțiune), că adică nu ar fi existat un nume original pentru cel care bea sau pentru băutură, ci pentru actul de a bea (**to drink**), și că schema aceea de acțiune ar fi derivat numele celor ce îndeplinesc acțiunea (**the drinker**), al obiectului (**the drink**), al locului (**the drink-house**), și așa mai departe. Lodwick anticipa astfel ceea ce astăzi se cheamă **gramatica cazurilor** (căreia Kenneth Burke i-a fost un pionier), și potrivit căreia înțelegerea de către noi a unui anumit termen într-un anumit context ia forma unei scheme de instrucțiuni care are în vedere un Agent, un Contrajagejit, un Scop, și așa mai departe. Pe scurt, noi înțelegem o frază pentru că suntem obișnuiți să gândim o acțiune elementară la care se referă aserțiunea, chiar și atunci când e vorba de indivizi sau de specii naturale.

Găsim o idee de felul acesta în Cratylos de Platon: cuvintele nu ar reprezenta lucrurile în ele însele, ci originea sau rezumatul unei acțiuni. Forma genitivă a lui Jupiter este **Dios** pentru că acest nume original exprima activitatea fundamentală a zeului zeilor, cu alte cuvinte **di 6n zen**, cel prin intermediul căruia este dată viața. La fel, om, **-anthropos**, e văzut ca o corupere a unei sintagme precedente care însemna "cel care e capabil să reconsidere ceea ce a văzut".

Și astfel vom spune că Adam nu a văzut, să zicem, tigrii ca pe niște exemple individuale ale unui gen natural. El a văzut niște animale, dotate cu anumite proprietăți morfologice, ocupate în anumite tipuri de acțiuni, în actul de a interacționa cu alte animale și cu mediul lor natural. Numai atunci Adam a fost capabil să înțeleagă că subiectul acela, care de obicei făcea ceva contra altor contra-subiecți pentru a-și atinge anumite scopuri, care se arăta în împrejurări de

169

cutare și cutare fel, era doar parte dintr-o anumită acțiune -acțiunea rămânând inseparabilă de subiect și subiectul fiind parte indispensabilă a acțiunii. Și nurnai în acest stadiu de a putut fi

cunoaștere a lumii acel subiect "X-în-acțiune botezat **tigru**.

..Astăzi în Inteligența Artificială se vorbește de **frames** ca de niște scheme de acțiune (a intra într-un restaurant, a merge la gară pentru a lua un tren, a deschide o umbrelă), pe care, cunoscându-le, un computer este în

stare să înțeleagă diferite situații. Dar un psiholog ca Jerome Bruner consideră că și modul nostru normal de a da cont de experiența cotidiană ia forma unei povestiri, și același lucru se petrece și cu Istoria ca **historia rerum gestarum**. Arthur Danto a spus că "istoria este o povestire"; Hayden White a vorbit de istoriografie ca "artefact literar". Greimas a fondat întreaga sa teorie semiotică pe un "model structural", un fel de schelet narativ ce reprezintă structura profundă a oricărui proces semiotic. Raporturile noastre perceptive funcționează deoarece acordăm încredere unei povestiri precedente. Nu putem percepe deplin un arbore dacă nu am ști (pentru că alții i-au povestit) că acesta este rodul unei lente creșteri, și nu

11. Jerome Bruner, **Actual Minds, Possible Worlds**, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Arthur Danto, **Analytical philosophy of History**, Cambridge, Harvard University Press, 1965; Hayden White, **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 (trad. it. **Retorica e storia**, Napoli, Guida, 1978); Jorge Lozano, **El Discurso Historico**, Madrid, Alianza editorial, 1978 (trad. it. **Il discorso storico**, Palermo, Sellerio, 1991); A.J. Greimas, **Du sens**, Paris, Seuil, 1983 (trad. it. **Del senso**, Milano, Bompiani, 1984).

170

a apărut de dimineața până seara: această certitudine face și ea parte din "înțelegerea" noastră că acel arbore e un arbore, și nu o floare. Luăm drept sigură o povestire pe care strămoșii noștri ne-au transmis-o, chiar dacă astăzi acești strămoși se cheamă oameni de știință.

Nimeni nu trăiește în prezentul imediat: toți legăm între ele lucruri și evenimente cu ajutorul aceluiași liant al memoriei, personale și colective (fie ea istorie sau mit). Trăim într-o povestire istorică atunci când, spunând "eu", nu punem la îndoială că suntem continuarea naturală a aceluia care (potrivit spusei părinților noștri sau stării civile) s-a născut la o anumită oră dintr-un anumit an în cutare localitate precisă. Și trăind pe baza a două memorii (cea individuală, prin care ne povestim ce anume am făcut ieri, și cea colectivă, prin care ne-au povestit alții când și unde anume s-a născut mama noastră) suntem înclinați adesea să le confundăm, ca și cum despre nașterea mamei noastre (dar până la urmă și despre aceea a lui Iuliu Cezar) am fi avut aceeași experiență **oculară** pe care am avut-o despre cea mai recentă călătorie a noastră.

Această împletire de memorie individuală și colectivă ne lungește viața, chiar dacă în sens invers, și ne face să ne sclipească pe dinaintea ochilor minții o făgăduință de nemurire. A ne bucura de această memorie colectivă cu ajutorul povestirilor celor mai bătrâni sau prin intermediul cărților) ne așează cumva în condiția lui Borges aflat în fața punctului magic într-un fel, în decursul «vieții noastre noi putem să simțim flori împreună cu Napoleon pentru o stîrnire neașteptată a vîntului din Atlantic pe Sfînta Elena, să ne bucurăm cu Henric al V-lea pentru victoria de la Azincourt, să suferim cu Cezar pentru trădarea lui Brutus.

Atunci e ușor de înțeles de ce ficțiunea narativă ne

17)

fascinează atât de mult. Ne oferă posibilitatea de a exercita fără limite acea facultate pe care noi o folosim atât pentru a percepe lumea prezentă, cât și pentru a reconstitui trecutul. Ficțiunea are aceeași funcțiune ca și jocul. Așa cum am mai spus, jucându-se, copilul învață să trăiască, pentru că simulează situații în care s-ar putea afla ca adult. Iar noi, adulții, cu ajutorul ficțiunii narative ne antrenăm capacitatea de a da o ordine atât experienței prezentului, cât și celei a trecutului.

Dar dacă activitatea narativă este așa de strâns legată de viața noastră cotidiană, n-ar putea să se întâmple ca noi să interpretăm viața ca ficțiune, și ca în interpretarea realității să introducem în ea elemente ficționale? Există un exemplu teribil, în care oricine putea să-și dea seama că era vorba de ficțiune, pentru că erau evidente citatele din surse romanești, și cu toate astea mulți au luat în chip tragic istoria aceea ca și cum ar fi fost Istorie adevărată.

Felul cum s-a constituit această întâmplare a noastră începe cu mult timp în urmă. Încă de la începutul secolului al XIV-lea, când Filip cel Faimos a distrus (l'Ordinul Templierilor). De la momentul acela înainte nu s-a încetat a se fabula despre supraviețuirea clandestină a ordinului, și pînă și azi puteți găsi despre acest subiect zeci de cărți în librăriile dedicate științelor secrete și oculte.¹² În secolul al XVII-lea lua naștere o altă istorie, aceea a Roza-Cruceeni o confraternitate care apare pe scena istorică întrucît este

12. În textul american mă refer la rafturile librăriilor americane obișnuit intitulate cu numele New Age. Pentru a obține același efect ironic ar trebui să vorbesc, în cazul Italiei, de niște rafturi care, chiar în librăriile normale, le-au înlocuit pe cele care în anii '60 și '70 erau dedicate marxismului și revoluției.

172

descrișă de Manifestele Rozacruceene (**Fama**, 1614, *Confessio*, 1615). Autorii sau autorul manifestelor rămîn formal, necunoscuți, asta și datorită faptului că cei cărora li sînt atribuite își neagă paternitatea lor. Manifestele stîrnesc un lanț de intervenții din partea unor personaje care susțin existența confraternității, și afirmă că doresc cu ardoare să facă parte din ea. În ciuda unor aluzii, nici unul nu afirmă că "face parte din ea, pentru că grupul e secret, iar comportamentul obișnuit al scriitorilor rozacruceeni este să afirme că nu sunt rozacruceeni. Aceasta presupune ca, prin definiție, toți aceia care au afirmat mai apoi că sunt, cu siguranță că nu sunt. Ca urmare, nu numai că nu există dovezi istorice ale existenței Roza-Cruceenilor, dar prin definiție nu pot să existe, iar Heinrich Neuhaus în secolul al XVII-lea putea demonstra existența lor numai datorită următorului argument ieșit din comun:

"Pentru simplul fapt că ei își schimbă și-și ascund numele, mint în privința vârstei lor, și chiar pentru admiterea lor vin fără a se fi cunoscuți, nu există persoană cu un dram de logică ce ar putea nega că în mod absolut necesar ei trebuie să existe.

117

Și totuși în secolele următoare am văzut colcăind grupuri esoterice care, aflate în polemică reciprocă, se definesc ca singurele și adevăratele moșteniri ale Rozacruceenilor lor originari, afirmînd că posedă documente irefutabile care, însă, deoarece sunt secrete, nu pot fi arătate nimănui.

13. **Pia et ultimissima admonestatio de Fratribus Roseae-Crucis**, Dantzig,

1618.

173

În această construcție romanescă s-a infiltrat în secolul al XVIII-lea Masoneria ~? supranumită "ocultistă și templieră", care nu numai că-și data propriile-i origini începînd cu constructorii Templului lui Solomon, dar introduceam mitul originilor raportul dintre constructorii fTemplului ^i Templieri, a căror tradiție secretă arji ajuns pînă la masoneria modernă prin mij tocirea} Rozei ^Cruce]

Despre aceste societăți secrete, și despre faptul că ar fi existat niște Superiori Necunoscuți care dirijau destinul lumii, se discută îndelung înainte de Revoluția franceză. În 1789 Marchizul de Luchet anunță că: "*s-a format în sînul negurilor celor mai dese o societate de ființe noi care se cunosc fără să se fi văzut vreodată.. Această societate adoptă din regimul iezuit obediența oarbă, din masonerie probele și ceremoniile exterioare, de la Templieri invocațiile subterane și cutezanța incredibilă*" ^

Între 1797 și 1798, ca ripostă la revoluția franceză, Abatele Barruel își scrisese ale sale **Memoires pour servir a l'histoire du jacobinisme**, o carte aparent istorică, ce se citește însă ca un roman feuilleton. El începe, bineînțeles, cu Templierii. După rugul Marelui Maestru Jacques de Molay, ei se transformă într-o ^ocietate secretă pentru a distruge monarhia și papalitatea și a grea o republică mondială. În "secolul al XVIII-lea ei pun stăpînire pe Masonerie și creeazăT un soi de academie ai cărei membri diabolici sunt Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot și d'Alembert - iar din acest cenuclu își trag originea iacobinii. Dar[iacobiruT]însiși sunt controlați de o societate secretă, aceia a Iluminaților din

14. **Essai sur la secte des illumines**, Paris, 1789, V, XII.

174

Bavaria, regicizi prin vocație. Revoluția franceză a fost efectul final al acestui complot.

Însuși Napoleon s-a interesat de această sectă clandestină, și i-a cerut un raport lui Charles de Berkheim care, așa cum fac de obicei spionii și informatorii secreți, a recurs la izvoare publice și i-a comunicat lui Napoleon, ca pe o revelație inedită, tot ceea ce împăratul putea să citească în cărțile marchizului de Luchet sau ale Abatelui Barruel. Se pare că Napoleon a rămas atît de fascinat de aceste extraordinare descrieri despre puterea necunoscută a unui directoriu de Superiori Necunoscuți, capabili să guverneze lumea, încît a făcut tot posibilul să se pună în contact cu ei.

Cartea lui Barruel nu conține nici o referire la evrei. Dar în 1806 Barruel a primit o scrisoare de la un anume căpitan Simonini care îi amintea că Mani și Bătrînul de pe Munte (aliați cunoscuți ai Templierilor originari) erau evrei și ei, că[masoj}}j^ij^fusesse fondată de evrei, și că evreii se infiltraseră în toate soceitățile secrete. Pare că scrisoarea lui Simonini fusese născocită de agenți ai lui Fouchet, care era îngrijorat de contactele lui Napoleon cu comunitatea ebraică.

Barruel a fost îngrijorat de dezvăluirile lui Simonini și se pare că afirmase în privat că publicînd-o ar fi riscat un masacru. De fapt el a scris un text în care accepta ideea lui Simonini, apoi l-a distrus, dar zvonul se răspîndise deja. Acest zvon nu a produs efecte interesante pînă la jumătatea secolului, cînd iezuiții au început să fie îngrijați de

inspiratorii anticlericali ai mișcării Risorgimento,' cum era Garibaldi, care erau afiliați la masonerie. Ideea de a arăta că Carbonarii erau emisarii unui complot iudeo-masonic apărea fructuoasă din punct de vedere polemic.

Dar anticlericali la rîndul lor, tot în secolul al XIX-lea, au încercat să-i defăimeze pe iezuiți, pentru a arăta că nu

175

făceau altceva decît să comploteze împotriva binelui omenirii. Pe lîngă unii scriitori "serioși" (de la Michelet și Quinet pînă la Garibaldi și Gioberti), autorul care a făcut ca

acest motiv să devină popular a fost un romancier ^Eugene Uue?\ în

Evreul răătăcitor ticălosul Monsieur Rodin, quintesența conspirației iezuite, apare clar ca o replică a Superiorilor Necunoscuți de veche factură clericală. Monsieur Rodin reapare în scenă în ultimul roman al lui Sue, **Misterele poporului**, în care infamul plan iezuitic este expus în cele mai mici amănunte într-un document trimis lui Rodin (personaj romanesc) de către părintele Rothaan, General al Companiei (și personaj istoric). Și, în fine, iată că regăsim în **Misterele poporului** un alt personaj romanesc, Rudolf de Gerolstein, care migrase din **Misterele Parisului** (o adevărată carte de cult, așa încît mii de cititori le scriau scrisori personajelor ei). Rudolf intră în posesia scrisorii părintelui .Rothaan și dezvăluie conținutul acesteia altor democrați fervenți: "Vezi bine, și dumneata, dragă Lebrenn, cu cîtă viclenie a fost organizat acest complot infernal, cîte nenorociri înspăimîntătoare, ce soi de sclavie îngrozitoare, ce soartă a despotismului ar însemna asta pentru Europa, dacă din întîmplare s-ar înfăptui..."

După ce au apărut romanele lui Sue, în 1864 un anume Maurice Joly scrie un opuscul de inspirație liberală împotriva lui Napoleon al III-lea, în care Macchiavelli, care reprezintă cinismul dictatorului, vorbește cu Montesquieu. Complotul iezuit descris de Sue (împreună cu formula clasică potrivit căreia scopul scuză*iiii*loacele), este acum atribuit de Joly lui Napoleon al II-lea. Și am găsit cel puțin șapte pagini, dacă nu de plagiat la propriu, măcar de citări ample și nemărturisite. Joly a fost arestat, a îndurat cincisprezece ani de închisoare, iar pînă la urmă s-a sinucis.

Exit Joly, dar îl vom regăsi nu mult după aceea.

În 1868 Hermann Goedsche, un funcționar de la poșta germană, care mai publicase și alte cărțuții fățiș calomnioase, a scris un roman popular, **Biarritz**, sub pseudonimul de Sir John Retcliffe, o povestire în care se descrie o ceremonie ocultă din cimitirul din Praga. Goedsche nu face altceva decît să copieze o scenă din **Josej)h_Bajteaino** al Jui Dumas (din 1849) în care se descrie întîlnirea dintre Cagliostro, șeful Superiorilor Necunoscuți, și alți iluminați, cînd cu toții pun la cale afacerea Colierului Reginei. Dar în locul lui Cagliostro & compania, Goedsche face să apară reprezentanții celor douăsprezece triburi ale lui Israel, care se strîng la un loc pentru a pregăti cucerirea lumii, așa cum este spus pe față de către Marele Rabin, fără nici un înconjur. Cu cinci ani mai tîrziu, aceeași poveste va fi reluată de o căr-tică rusească (**Evreii, stăpînii lumii**), dar ca și cum ar fi fost vorba de fapte adevărate. În 1881, **Le contemporain** republică aceeași poveste, afirniînd că provine dintr-o sursă sigură, și

anume diplomatul englez Sir John Readcliff. În 1896 Francoi's Bournand folosește din nou cuvîntarea Marelui Rabin (care de data asta se numește John Readcliff) în cartea sa **Lcs Juifs^nos conțemporains**. De la această, dată înainte, Jîntîlnirea masonicT) inventată^ de Dumas, contopită cu proiectul iezuit inventat de Sue^și atribuit de Joly lui Napoleon al III-lea, devine disorysul adevărat al Marelui Rabin și reapare în felurite forme și în diferite locuri.

Dar povestea nu sfîrșește aici. Intră acum în scenă un personaj care nu e românesc, dar care ar fi meritat să fie, Piotr Ivanovici Rachovski, un rus care avusese probleme cu poliția țaristă pentru că fusese acuzat de contacte cu grupuri de extremă stîngă revoluționară, și care mai tîrziu devenise

176

177

informator al poliției, se apropiase de Centuriile Negre, o organizație teroristă de extremă dreaptă, iar poliției politice țariste (însăimîntătoarea Ohrana) ajunsese pînă la urmă să-i fie șef. Așa că Rachovski, pentru a-și ajuta protectorul politic (contele Serghei Witte), și îngrijorat de un opozant al său^l Elie de Cyon, puse să i se percheziționeze casa lui Cyon și găsi o cărțuie în care Cyon recopiase textul lui JolySI împotriva lui Napoleon al III-lea, însă atribuind ideile lui Machiavelli contelui Witte. Rachovski, ca orice aparținător al Centuriilor Negre, era un înverșunat antisemit - aceste lucruri se petreceau pe timpul afacerii Dreyfus - și avusese ideea de a lua textul acela, de a șterge orice referire la Witte, și a atribui ideile acelea evreilor. Numele Cyon, mai ales pronunțat franțuzește, amintea fonetic de Sion, iar ideea de a atribui dezvăluirea unui complot evreesc unui evreu sporea credibilitatea operațiunii.

Textul corectat dg Rachovski a reprezentat probabi 1 sursa primă **afProtocollelor Hatrinilor înțelepți din Sion.T** Acest text își dezvăluie sursa lui românescă deoarece este puțin credibil, ca altundeva decît într-un roman al lui Sue»ca "ceT rîî""sa-șT expună într-un mod așa de neacoperit și nerușinat planurile lor ticăloase. Înțelepții declară cu candoare că au o "ambiție nemărginită, o foame nesătulă, o dorință nemiloasă de răzbunare și o ură nestinsă".^ Însă, ca și în cazul lui **Hamlet**, potrivit spuselor lui El iot, varietatea izvoarelor românești face textul acesta destul de incongruent.

(Batrînii înțelepțiTVor

dar încurajează libertinajul. Critică liberalismul, dar susțin

15. I "Protocolli" dei "Savi Anziani" di Sion, in **La Vita Italiana**, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi, Roma, 1938, con introduzione di Julius Evola.

ideea multinaționalelor capitaliste. Profeteșc revoluția în toate țările, dar pentru a stîrni revolta maselor înțeleg să sporească inegalitatea socială. Vor să construiască metrouri pentru a mina marile orașe. Spun că scopul îndreptățește mijloacele, și sunt în favoarea antisemitismului, dar pentru , a-i putea controla pe evreii mai săraci și în același timp pentru a storce mila Neamurilor față de tragedia evreiască. Vor să abolească studiul clasicilor și al istoriei antice, tind să încurajeze sportul și comunicarea vizuală pentru a imbeciliza clasa muncitoare... Și așa mai departe.

j. Jviulți au observat că era ușor să recunoști în **[Protocoloale]** /un document produs în Franța secolului al AÎX-lea, deoarece ele abundă în referiri la probleme ale societății franceze a epocii (scandalul Canalului Panama, sau zvonurile despre prezența de acționari evrei la Compania pariziană a Metroului). Dar erau tot atât de ușor de recunoscut printre izvoare și multe romane populare foarte cunoscute. Vai, povestea - încă o dată - era, din punct de vedere narativ atât de convingătoare, încât a fost ușor să fie luată în serios.

^ Restul acestei istorii e Istorie. Un călugăr rătăcitor rus, [Serghei Nilus]- o figură la jumătatea drumului între intrigant și profet - pentru a-și susține propriile-i ambiții "rasputiniene" (voia să devină confesor al Țarului), obsedat de ideea Anticristului, publică și comentează textul Protocoloalelor. După care textul călătorește prin Europa pînă ajunge în mâinile lui Hitler... Toată lumea cunoaște episoadele ce au urmat.¹⁶

It

16. Pentru reconstituirea întregii întâmplări, pe care am urmărit-o îndeaproape, vezi Norman Colin, **Licenza per un genocidio**, Torino, Einaudi, 1969.

78

179

E posibil oare ca nimeni să nu-și fi dat seama că acest colaj de felurite surse (pe care îl reconstitui în **Figura 14**) mi era altceva decît o operă de ficțiune? Ba da, în 1921 **Times** descoperise vechea broșură a lui Joly, și o indicase ca izvor al **Protocoloalelor**. Dar evidența faptelor nu ajunge pentru cine dorește cu orice preț un roman al ororii. Nesta Webster, care și-a consacrat toată viața ca să susțină versiunea complotului **Superiorilor Necunoscuți** și al evreilor, a scris în 1924 **Secret Societies and Subversive Movements**. Ea pare bine informată, cunoaște dezvoltările din **Times**, toată povestea cu Nilus. Rachovski, Goedsche și așa mai departe (afară de conexiunile cu Duinas_șLSue_T.care cred că sunt o descoperire a mea), dar să vedem ce concluzii trage:

Unica opinie la care pot să mă angajez esie că, fie ele autentice sau nu, Protocoloalele reprezintă programul unei revoluții mondiale și, dată fiind natura lor profetică și asemănarea lor extraordinară cu programele altor societăți secrete ale trecutului, ele sunt opera vreunei societăți secrete sau a cuiva care cunoaște foarte bine tradițiile societăților secrete, și care era capabil să reproducă ideile lor și stilul lor." ~

Silogismul e impecabil: "deoarece Protocoloalele spun ceea ce am povestit în istoria mea, ele o confirmă"; sau: "Protocoloalele confirmă istoria pe care am scos-o eu din ele, și deci sunt autentice". În același fel, Rudolf de Gerolstein, provenind din **Misterele Parisului** și intrînd în **Misterele** 17. Nesta Webster, **Secret Societies and Subversive Movements**, London, Boswell, 1924.

poporului, confirmă cu autoritatea primului roman veridicitatea celui de al doilea.

Dumas
Complotul lui
Cagliostro
PROTOCOALE

Nilus
și reacționarii ruși
Centuriile Negre și antisemitismul rusesc

Pamflet rusesc:

Biarritz este
adevărul!

Cyon: Complot Iudaic

Sue: complotul Iezui(ilor)

Joly:

Complotul Napoleon

kachowski serviciile ■ Vsecrele rusești/

FIGURAU

Se poate reacționa la aceste intruziuni ale romanului în viață, acum că am văzut ce greutate istorică poate să aibă acest fenomen? Nu mă aflu aici ca să vă propun bieteile mele plimbări prin pădurile ficțiunii ca pe un remediu la marile tragedii ale timpului nostru. Ci e pentru că tocmai plimbându-ne în pădurile narative am putut pricepe și mecanismul care îngăduie irumperea ficțiunii în viață. câteodată cu rezultate nevinovate și plăcute, ca atunci când ne ducem în pelerinaj pe Baker Street, iar alteori transformând viața nu într-un vis, ci într-un coșmar. A reflecta asupra raporturilor complexe dintre cititor și istorie, ficțiune și

180

181

^realitate, poate să constituie o formă de terapie împotriva 1. oricărui somn al rațiunii, care naște monștri.

În orice caz nu vom renunța să citim opere de ficțiune, pentru că în cazurile cele mai bune tocmai în ele .. căutăm o formulă care să dea sens vieții noastre. În fond noi ~) căutăm, în cursul existenței noastre, o poveste originară, care l' să ne spună pentru ce ne-am născut și am trăit. Uneori ~) căutăm o poveste cosmică, istoria universului, alteori istoria noastră personală (pe care o povestim confesorului, psihanalistului, pe care o scriem în paginile vreunui jurnal). De multe ori sperăm că vom face să coincidă istoria noastră personală cu aceea a universului.

~~~ TVÎe mi s-a întîrplat asta, și permiteți-mi să închei cu acest fragment de narațiune naturală.

Cu câteva luni în urmă am fost invitat să vizitez Muzeul Științei și al Tehnicii din La Coruiă, în Galiția, iar la sfîrșitul vizitei mele directorul mi-a anunțat o surpriză și m-a condus în planetariu. Planetariile sunt întotdeauna locuri sugestive, pentru că atunci când se stinge lumina avem cu adevărat impresia că suntem așezați într-un deșert, sub cerul înstelat. Însă în seara aceea îmi fusese rezervat ceva în plus. La un moment dat, făcîndu-se întineric complet, s-a difuzat un foarte frumos cîntec de leagăn de De Falia și încet, încet (chiar dacă ceva mai repede decît în realitate, pentru că totul s-a petrecut într-un sfert de ceas) deasupra capului meu a început să se rotească cerul care apărea în noaptea dintre 5 ; și 6 ianuarie 1923 deasupra orașului Alexandria. Am trăit, cu o evidență hiperrealistă, prima mea noapte de viață.

Am trăit-o pentru prima oară, dat fiindcă acea primă noapte eu nu am văzut-o. Poate că nu a văzut-o nici mama mea, extenuată de chinurile nașterii, dar pesemne că a văzut-o tatăl meu, ieșind pe tăcute în balcon, puțin agitat și

fără somn din cauza evenimentului mirabil (cel puțin pentru el) căruia îi fusese martor și la a cărui cauză contribuise.

Vorbesc aici de un artificiu mecanic realizabil în multe locuri, și posibil că experiența aceasta li s-a întîrplat și altora, dar o să mă iertați dacă în

acele cincisprezece minute am avut impresia că sunt singurul om de pe fața pământului (de la începutul timpurilor) care își reîntâlnea propriu-i început. Eram așa de fericit, încât am avut senzația (aproape dorința) că puteam, că ar fi trebuit să mor în momentul acela - și că în orice caz alte momente vor fi cu mult mai întâmplătoare și nepotrivite. Aș fi putut să mor deoarece acum trăisem deja cea mai frumoasă dintre poveștile pe care le citisem în viața mea, găsisem probabil povestea pe care toți o caută în atâtea și atâtea pagini diif<sup>e</sup>sute de cărți, sau pe ecranele multorsăli\_cinematografice, și era ^ o poveste ai căror protagoniști eram eu și „stelele. Era \f ficțiune, pentru că povestea fusese reinventată de directorul planetariului, era Istorie, deoarece povestea ce anume se întâmplase în cosmos într-un moment al trecutului, era viață reală pentru că eu eram adevărat, nu eram personajul unui roman. Eram, pentru un moment, Cititorul Model al Cărții Cărților.

Aceea era o pădure narativă din care nu aș mai fi vait să ies.

Însă cum viața-i crudă, pentru dumneavoastră ca și pentru mine, iată-mă aici.

/

**J**

182

183